

21 世纪中国音乐学文库

CHINESE NEW MUSIC

中国新音乐

明 言 / 编著

中国艺术研究院博士后流动站 2004 年度研究课题（结题报告）
天津音乐学院“十二五”学科建设资助项目

中国新音乐

CHINESE NEW MUSIC

明 言 / 编著

人民音乐出版社·北京

Zhongguo Xinyinyue

图书在版编目(CIP)数据

中国新音乐/明言编著. —北京:人民音乐出版社,
2012. 6
ISBN 978-7-103-03982-3

I. ①中… II. ①明… III. ①音乐史—中国—20 世纪
IV. ①J609. 27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 078212 号

责任编辑:吴 朋

责任校对:颜小平

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 57.25 印张

2012 年 6 月北京第 1 版 2012 年 6 月北京第 1 次印刷

印数:1—1,000 册 定价:134.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010)58110591

网上售书电话:(010)58110650 或(010)58110654

如有缺页、倒装等质量问题,请与本社出版部联系调换。电话(010)58110533

21 世纪中国音乐学文库
国家“十一五”重点图书出版规划项目

主 编	吴 斌				
副主编	莫蕴慧	杜晓十			
编 委	陈荃有	杜晓十	郭秀芬	贺 星	
	李 航	莫蕴慧	苏兰生	吴 斌	
	吴 朋	徐 德			

目 录

导 言 ——20 世纪中国新音乐历史研究的若干问题	1
---------------------------------	---

第 一 编

第 一 章 学堂乐歌时期的中国新音乐(1901~1919)	15
-------------------------------------	----

第 一 节 学堂乐歌时期中国新音乐的文化生态	15
第 二 节 学堂乐歌的基本情况	20
第 三 节 学堂乐歌“开幕第一人”——沈心工	26
第 四 节 造“新中国歌”的音乐家——曾志忞	29
第 五 节 “商量旧学”“谱以新声”者——李叔同	33
第 六 节 学堂乐歌的历史建树及局限	38

第 二 章 “五四”新文化运动时期的中国新音乐(1919~1937)	42
--	----

第 一 节 “五四”新文化运动时期中国新音乐的文化生态 ...	43
第 二 节 专业音乐教育之父——萧友梅	45
第 三 节 “业余音乐家”——赵元任	51
第 四 节 儿童歌舞剧的奠基者——黎锦晖	59
第 五 节 国乐改进的先行者——刘天华	67
第 六 节 探索“上界语言”的人——青主	72
第 七 节 第一代成熟音乐家——黄自	76

第八节	萧友梅事业的后继者——吴伯超	85
第九节	第一代“国产”音乐家	91
	“关山万里”“长城谣”——刘雪庵	93
	“黄自精神”的继承者——陈田鹤	96
	“岁月悠悠”“烟波江”——江定仙	100
第十节	“五四”新音乐的历史建树及局限	103

第二编

第三章	战争时期的中国新音乐(1937~1949)	109
-----	-----------------------------	-----

第一节	战争时期中国新音乐的文化生态	110
第二节	终生致力于民族化——马思聪	112
第三节	《汨罗沉流》谱心声——江文也	123
第四节	不愿做奴隶的人——聂耳	136
第五节	怒吼吧！黄河——冼星海	142
第六节	硬骨头音乐家——贺绿汀	152
第七节	严谨、古雅、现代——谭小麟	157
第八节	英年早逝的音乐家——郑志声	162
第九节	“伟大而贫弱的歌声”——红色音乐家的创作	165
	“参加八路军”——吕骥	165
	“打回老家去”——任光	168
	“壮丁上前线”——张曙	170
	“大刀进行曲”——麦新	172
	“松花江上”——张寒晖	174
	“军歌之父”——郑律成	175
	“兄妹开荒”——安波	177
	“咱们工人有力量”——马可	179
	“我们走在大路上”——李劫夫	182
第十节	战争风云中的“靡靡之音”——都市流行曲的 兴盛	189
	“香格里拉”——黎锦光	189
	“玫瑰、玫瑰、我爱你”——陈歌辛	192

第十一节 战争时期新音乐成果的历史建树及局限	195
第四章 建国初期的中国新音乐(1949~1966)	199
第一节 建国初期中国新音乐的文化生态	199
第二节 半个世纪“春之旅”——丁善德	203
第三节 “主旋律”的谱写者——李焕之	210
第四节 “多栖”音乐家——吴祖强	217
第五节 旋律思维 调性写作——杜鸣心	225
第六节 与时俱进的“弄潮儿”——朱践耳	236
第七节 “暗香”浮动六十载——罗忠镕	251
第八节 “心潮逐浪”舞蹁跹——陈培勋	263
第九节 生活是源泉,人民是母亲——瞿维	267
第十节 宝岛新音乐的播火者——许常惠	274
第十一节 时代颂歌的谱写者(一)	279
“黄鹤”展翅飞——施咏康	279
“梁祝”传九州——何占豪	284
“嘎达梅林”——辛沪光	287
“貔貅舞”民俗——王义平	290
“红旗颂”中华——吕其明	293
“夕阳箫鼓”民族魂——黎英海	295
“中国复调”的探寻者——陈铭志	298
“天华精神”的传人——刘文金	304
第十二节 时代颂歌的谱写者(二)	308
民歌新唱亦风流——王洛宾	308
放歌新时代——瞿希贤	312
“第二国歌之父”——王莘	317
“花儿为什么这样红”——雷振邦	320
“牧马之歌”“娃哈哈”——石夫	323
“歌唱二郎山”——时乐濛	328
“我的祖国”——刘炽	331
“桂花开放幸福来”——罗宗贤	336
“克拉玛依之歌”——吕远	339

“草原之夜”——田歌	342
第十三节 时代颂歌的谱写者(三)	344
《刘胡兰》与陈紫	345
《洪湖赤卫队》群体	348
《江姐》群体	351
《长征组歌》群体	355
《刘三姐》群体	361
《东方红》现象	362
第十四节 建国初期新音乐成果的历史建树及局限	370
第五章 “文化大革命”时期的中国新音乐(1966~1976)	375
第一节 “文革”时期中国新音乐的文化生态	375
第二节 “造神运动”的高潮——“语录歌”	378
第三节 “六亿神州”八部戏——“样板戏”	383
第四节 “样板戏”的设计师——于会泳	431
第五节 “战地黄花分外香”——“战地新歌”	437
第六节 “文化沙漠”中的点点绿洲	442
“梁祝”、“炉台”响九州——陈钢	442
“乐器之王”颂中华——钢琴协奏曲《黄河》	445
“红星照我去战斗”——傅庚辰	451
“我为祖国献石油”——秦咏诚	455
“喜见光明”展芳华——李自立	458
第七节 异质政体空间的新音乐声	460
立志于“台湾人的音乐”——郭芝苑	461
“发现一条中国音乐的路子”——史惟亮	464
香港新音乐的“突破”者——林乐培	467
第八节 “文革”时期新音乐成果的历史建树及局限	472

第三编

第六章 新时期的中国新音乐(1976~1989)	489
---------------------------------------	------------

第一节	新时期中国新音乐的文化生态	489
第二节	用歌声引领时代的音乐家群体	495
	“时代歌手”——施光南	495
	“难忘今宵”——王酩	505
	“红楼”一曲九州闻——王立平	510
	“小道”与“绿叶”——谷建芬	516
	“我爱你，中国”——郑秋枫	521
	“云南风情”——田丰	524
	“十五的月亮”——铁源	529
	“一只歌唱的鸟”——陆在易	531
	“亚洲雄风震天吼”——徐沛东	537
	“不要问我从哪里来”——李泰祥	540
	永远的“童年”——罗大佑	545
	“一无所有”的摇滚——崔健	548
	“心中的太阳”——李黎夫	551
	“请到天涯海角来”——徐东蔚	553
	“信天游”新唱——解承强	555
第三节	“挑战听众”的人——谭盾	559
第四节	传统与现代之间——陈怡	577
第五节	徜徉于“蜀道”之上——郭文景	586
第六节	敏于曲而讷于言——周龙	599
第七节	从“懵懂”到“寂静”——瞿小松	607
第八节	徜徉在“地平线”上——叶小纲	615
第九节	走在“第三条路上”——何训田	625
第十节	仰天长啸悲神州——王西麟	638
第十一节	由于“困惑”而“求索”——金湘	650
第十二节	“荒漠暮色”唱“悲歌”——杨立青	661
第十三节	“新潮”生长于“老根”——汪立三	669
第十四节	赋予映像以“灵魂”——赵季平	679
第十五节	自始至终“有调调”——黄安伦	689
第十六节	新时期的“《东方红》现象” ——《中国革命之歌》	696

第十七节 异质政体空间的新音乐声	701
本土精神的现代化——马水龙	701
新音乐园地的“蚯蚓”——屈文中	706
都市情怀、现代理念——陈永华	710
第十八节 新时期新音乐成果的历史建树及局限	716
 第七章 后新时期的中国新音乐(1989~)	721
第一节 后新时期中国新音乐的文化生态	722
第二节 大器晚成——“文人”——陈其钢	724
第三节 温文尔雅抒胸臆——苏聪	741
第四节 酣畅淋漓唱祖国——张千一	752
第五节 文心豪情舞“剑器”——徐昌俊	761
第六节 “后土”之上谱“春秋”——唐建平	771
第七节 “火车”轰鸣“阿佤山”——刘湊	786
第八节 以“溶”致“融”——贾达群	798
第九节 长此以往“中国梦”——盛宗亮	808
第十节 立足“时代”反“异化”——王宁	818
第十一节 “中国风情”入管弦——鲍元恺	824
第十二节 乐舞诗歌颂“慧光”——姚盛昌	833
第十三节 后新时期新音乐成果的历史建树及局限	845
 结 论 ——百年奏鸣如是说	849
 主要参考书目	856
 主要参考论文	862
 后 记	908

导 言

——20 世纪中国新音乐^①历史研究的若干问题

我们已经走过了 20 世纪,我们正在造就 21 世纪中国新音乐的新历史,我们还在书写着数千年以来中国新音乐的古代史、近现代史、当代史。面对过去、现在与未来,我们应当怎样落下这沉重的笔触?这是一个横亘在每一个当代中国新音乐艺术从业者面前的大问题。作为一个音乐史学从业者来讲,他一方面应当深入、细致地收集历史史料,另一方面还应当在新史料、新史学观念的趋导下,书写富于个性色彩与新史学眼光的新的音乐史。这样才能使我们的史学学科不至于走向固步自封的境地。因为,历史的书写一直都是面向未来而无限开放的。只有在新

① 此处所谓的“中国新音乐”具有历史和形态的特指,具体讲来就是:建立在西方近代、现代音乐创作、教育体系之上的,具有中国时代精神品质的不同于中国传统音乐的新型音乐品种。对于这个词语,历史上有过多次阐释,每次阐释的意旨都不尽相同。最早提出这个概念的是曾志忞,他在《乐典教科书自序》(1904 年出版)中曾经这样说过:“欲改良中国社会者,盖特造一种二十世纪之新中国歌”。他的“新中国歌”,就是指不同于中国传统音乐的新型音乐品种。较早提出“新音乐”这个特定词语的是黎锦晖。他在独幕歌舞剧《三蝴蝶·卷头语》(第 14 版,上海中华书局 1931 年 3 月出版)中曾经提出“改创中国新音乐”的口号。黎锦晖的“新音乐”,就是具备西方方法和中国时代精神的中国新型音乐。吕骥在《中国新音乐的展望》中(《光明》1936 年 8 月第 1 卷第 5 号),以新兴的无产阶级的政治立场,全面阐释了“新音乐”的社会作用,认为“新音乐”应当“是作为争取大众解放的武器”。刘靖之在《中国新音乐史论》(台湾音乐时代出版社 1998 年初版,台北耀文事业有限公司发行)中,对“新音乐”曾经做出过这样的诠释:“作曲家运用中国新音乐素材,通过欧洲十八、十九世纪作曲技巧、风格、体裁和音乐语言而创作出来的音乐作品,我们称这种音乐作品为中国的‘新音乐’,以示与中国的传统音乐不同”(第 6 页)。本人经过对以上诸家学说定义的解读、分析,认为:中国“新音乐”应当是按照西方近现代音乐理论体系和技巧,结合中国传统音乐的观念和方法,融入当时中国社会的时代精神和作曲家个人气质而创作出来的新型音乐作品。以下的研究,就是按照这种定义而展开的。

发现、新观念的支撑下,重新审视、梳理我们的历史,我们的音乐史学事业才有可能兴旺发达;我们的当代音乐事业,才有可能超越历史的局限、臻达更高的境界。

有鉴于此,音乐史学家、批评家戴鹏海先生在 21 世纪的初年,就旗帜鲜明地提出了“重写音乐史”^①的呼吁。对于这个富于历史责任感的呼吁,音乐史学界的同仁应当给予积极、认真的回应^②。虽然笔者学识短,但仍不揣冒昧地提出一些自己的音乐史学观点,并试图以这种观念书写自己的中国近现代、当代音乐的历史。

古人云:“名不正,则言不顺”。

在进行这项工作之前,首先我们应当对中国近现代音乐史这个学科的研究对象、学科范畴等,进行再度的审视与辨析。笔者经过长期的研究与思考认为:近现代、当代中国新音乐历史学研究的当务之急之一,就是加强对 20 世纪以来的中国新音乐历史(断代史)的研究工作;当务之急之二,就是进行近现代、当代中国新音乐史研究的时候,在研究方法上应当“由大而小”、“由泛而专”(分类史、分片史);当务之急之三,就是对 20 世纪初期确立的,以音乐学院和音乐艺术团体为主体的专业音乐创作,进行宏观历史的梳理与研究。

基于这种观点,以下将对 20 世纪中国新音乐历史研究的诸多前提性问题,提出自己的观点。并以此观点为基础,展开自己的 20 世纪中国新(专业)音乐创作历史的研究。

20 世纪中国新音乐的文化属性问题

首先,从中国新音乐文化历史的长河和人类音乐文化版图中审视,20 世纪中国新音乐的历史是丰富多彩而又斑驳陆离的。

造成这种现象的根源之一,在于音乐文化观念的转换与音乐批评标准的嬗递。所以,研究 20 世纪中国主流音乐文化(主要是专业音乐创作)的时候,对文化观念、批评标准进行一定的剖析是必须的。

① 戴鹏海:《“重写音乐史”:一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》。《音乐艺术》2001 年第 1 期。

② 当然,笔者在这里所谓的“认真回应”,不是局限在对戴鹏海先生特指的某一两部专著之内,而是限定在整个近现代音乐史学科的范围之中。

造成这种现象的根源之二,在于音乐文化的基础由原来的中国传统音乐的“一元化”,转化为中国传统音乐与西方现代音乐的“二元化”。所以,研究 20 世纪中国主流音乐历史的时候,对两个文化传统进行必要的比较,也是必须的。

其次,从人类音乐文化历史的长河和人类音乐文化版图中审视,20 世纪中国新音乐的成果也是丰硕的,遇到的困难也是空前的。

形成这个结果的缘由之一,在于中国新音乐主流文化的外部形态与内部精神内涵,发生了巨大的变化。由于中国新音乐主流文化的出现,不是源自音乐艺术本体内部的发展动力,而是源自外部社会政治、经济对音乐艺术的要求。所以,时代的精神特征在音乐艺术的外部形态、内部精神气质方面,打下了深深的印记。

形成这个结果的缘由之二,在于中国主流音乐文化的“文化身份”,一直还未被部分国人认同、接受,争议、拒斥一直在持续。20 世纪的中国新音乐,就是在这个不绝于耳的非议、论争中,逐步地诞生、成长、壮大起来的。预计这场论争还将持续一个历史时期。

再次,从人类音乐文化历史和人类音乐文化版图中的长河审视,20 世纪中国新音乐还不是这个历史时期的高峰,而只是 21 世纪或更远将来的高峰的一个准备阶段。

做出这个推论的依据之一,在于古典形态的中国传统专业音乐文化,自唐宋以来的一千余年的历史时段之内,一直呈逐渐下降、衰弱的趋势。20 世纪中国新型主流音乐机构、体系(专业音乐教育体系、专业作曲家群体)伴随着中国现代型社会文化、政治体系的建立而出现,这就弥补了中国传统社会的固有缺憾。但是,一个文化体系的诞生与成熟,不可能是一蹴而就的。需要一个相当长的历史阶段,在这个历史时期中经过艰难的孕育、成长而逐步走向壮大。20 世纪中国主流音乐文化的历程,就是一个艰难的孕育、成长的历程。

做出这个推论的依据之二,在于中国主流音乐文化的文化根基的二元化。20 世纪中国主流音乐的文化根基,第一是中国传统的音乐文化,第二就是西方现代型的音乐文化。两个文化体在 20 世纪的中国相遇、相交、相融,必然会产生一定程度上的“隔膜”,也必然会出现一定程度上的“碰撞”。这些,都需要一定的历史时期来消解、融合。

20 世纪中国新音乐的历史分期问题

经过近半个世纪的摸索,当代中国音乐史学界已经基本上达成了这样一个共识,这就是:做“20 世纪中国新音乐史”这个课题研究,应当基于音乐艺术本体形态的现实情况而进行。传统的“中国近现代音乐史”研究,一般都是把研究的触角伸向 1840 年的“鸦片战争”。虽然从宏观历史学的角度上看,这种延伸是必要的。但是,我们应当看到,1840 年之后中国新音乐文化整体的外部形态与内部精神特征,都没有发生质的转变。近代中国音乐艺术发生这种转变的时间,是在 20 世纪最初的几年。如果一味地与宏观的“大历史学”、“大史学界”的研究保持一致的话,研究活动本身就会脱离于音乐艺术的本体属性和社会音乐生活的实际。所以,当下乃至以后的一个历史时段之内,近现代中国音乐历史的研究,应当把视角主要放在 20 世纪这一百年之内。

借鉴已有的相关研究成果,并从 20 世纪中国新音乐文化的艺术本体及美学属性着眼,整个 20 世纪的中国新音乐的历史,可以分划为以下四个大的时段。

第一个大的时段,从文化属性及艺术本体上看,应称之为“万象更新的时代”。

这个时段可以从 20 世纪最初的几年开始,至“五四”新文化运动结束止。这个时段还可以分划为:“学堂乐歌”时代,“五四”新文化运动时代。

之所以称这个大的时段为“万象更新”,就是因为在 19 世纪末叶至 20 世纪初叶的这段历史时期中,由于艺术外部力量的驱动,当时的中国音乐文化被动地与来自西方(东洋、西洋)的音乐文化结合,产生了新型的、以中西音乐文化为基础的中国新音乐,这个新音乐逐渐取代传统的民间音乐文化,成为 20 世纪中国音乐文化的主流品种。

与之相伴生而来的现代型的(专业的、社会的)音乐教育,现代型的专业作曲家、演奏家、教育家、活动家,也登上了 20 世纪中国音乐文化的历史舞台,并迅速地上升为主流;传统的中国音乐文化同时迅速地从主流文化的地位上下降,沦落为“亚文化”。新型的、带着中国传统与西方现代文化印记的中国新音乐,成为 20 世纪中国音乐历史的开拓者、主导

者。以“科学”的观念、“启蒙”的立场,进行音乐的创作、研究与批评活动,成为时代音乐家的普遍意识与行为。

第二个大的时段,从文化属性及艺术本体上看,应称之为“一元笼统的时代”。

这个时段可以1930年3月2日成立的“中国左翼作家联盟”及其相应的音乐批评与音乐社会活动为肇始,以1976年10月“文化大革命”运动落下帷幕为终结。这个大的历史时段,还可以分为三个历史时代:第一个时代就是1930年至1949年的“战争时期”,第二个时代就是1949年至1966年的“建国初期”,第三个时代就是1966年至1976年“文化大革命时期”。

之所以称这个大的历史时段为“一元笼统的时代”,就是因为在这个历史时期中,在政治功利目的强有力的驱动下,音乐艺术取得了长足的进步。在这个历史时段中,音乐艺术毫无保留地为政治服务成为贯穿始终的时代文化属性。

在30年代至40年代末期的这个时代中,“救亡图存”成为整个中华民族最大的政治,在这个政治面前,一切社会资源都应当毫无保留地为之服务,音乐艺术自不能例外。1942年5月毛泽东主席发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》,是这种音乐批评观念的集中总结。《讲话》是对以往“救亡”艺术理论与创作活动的高度理论总结,成为中华人民共和国成立初期乃至其后相当一个历史时期音乐批评、音乐实践的主导性文献。

在建国初期的1949年至1976年的时代中,中国音乐艺术进入“当代”音乐历史的范畴之内,在这个和平的大一统(除港、澳、台地区之外)的年代中,当代中国的音乐艺术基本上呈现出主流音乐主导社会各阶层音乐生活的特征。主流音乐艺术的创作、批评标准,就是发表于1942年的纲领性文献——《在延安文艺座谈会上的讲话》。所以,这个历史时期音乐艺术的本体与形态,都呈现出浓郁的时代特色。音乐创作、音乐批评的思想基础是毛泽东的《讲话》及其他文艺文献,“二为”、“三化”成为批评音乐艺术的基本准则。在此基础上,部分音乐理论家对《讲话》进行僵化的诠释,“三突出”成为该时期“样板戏”的批评标准。全国各地的人民都生活在被主流批评观念、标准“规范”出来的几部“样板戏”和几本《战地新歌》营造的“时代氛围”之内。

1976年至1978年是中国社会的转型期,此期的音乐艺术基本上处于前一个历史时期的状态之中。

第三个大的时段从艺术本体及文化属性上看,应称之为“思想解放的时代”。

在音乐界,这个时代开始于20世纪70年代的末期,终结于80年代的末期。虽然这个时代只有短短的十年的时间,但是在这个“思想解放”、“改革开放”的运动中,长期压抑的创造意识与能量被充分地释放了出来。可以说:在改革开放的1979年至1989年的“新时期”中,中国当代音乐艺术的历史,进入到自“五四”新文化运动以来的第二个“黄金时代”。

这个时代中国新音乐的基本文化属性,就是:在“为救亡”、“为启蒙”、“为艺术”三元“底色”基础上,接续了20世纪初叶以来的新音乐传统。

这个时代中国新音乐的第一个基本时代特征是:“返本开新”。

所谓的“返本开新”,首先就是“返”中国传统音乐文化之“本”。

新时期中国新音乐家,普遍把自己的创作视线聚焦在中国传统历史文化之中。一时间各种“仿古乐舞”和以民间音乐、传统文化为题材的新作品纷纷出现,中国传统文化的魅力重放光彩。

所谓的“返本开新”,其次就是“返”中国现代“启蒙”音乐文化之“本”。

新时期中国新音乐家,把中国现代音乐历史上的诸多音乐经典重新展示出来。一来以为国人精神生活之食粮;二来以为新创作的艺术基础。萧友梅、刘天华、黄自、青主的音乐作品及其批评观念,再度成为新时期中国音乐文化的“显学”,众多音乐学人对之趋之若鹜。

所谓的“返本开新”,再次就是“返”中国现代“救亡”音乐文化之“本”。

新时期中国音乐家,把中国现代音乐历史上的诸多音乐家及音乐作品再度诠释出来。使当代的中国民众对中国革命音乐传统及其音乐作品,有了更为全面的认识。冼星海、聂耳、贺绿汀、吕驥等救亡音乐家,重新成为新时期中国音乐社会生活中的核心人物,普通民众争相传颂他们的作品及事迹。

这个时代中国新音乐的第二个基本时代特征是:“面向世界”。

所谓的“面向世界”,就是在重新接续“五四”新文化运动时期全面学习欧洲现代音乐艺术与观念的传统的同时,直接面向当下西方现代音乐

文化体系全面开放。一时间,欧美当代兴盛的各种音乐观念与技法,在中国大陆全面“登陆”。新崛起的新一代中国青年作曲家运用西方现代音乐技法、观念,对中国传统文化进行重新的发掘与阐释,“新潮音乐”群体及其音乐作品成为“新时期”中国当代音乐舞台上最为鲜亮的“景观”。

所谓的“面向世界”,就是在重新接续“五四”新文化运动时期以黎锦晖为代表的大众流行音乐的优良传统的同时,直接面向港、澳、台乃至欧美地区的流行音乐市场。全面借鉴他们的市场化运作方式、商业化创作模式、明星化演出机制。当代中国流行音乐的机制,在新时期的中、后期逐渐建立起来。随着 20 世纪 80 年代末期“西北风”的形成,中国当代大众流行音乐开始走出抄袭欧美、日本、港台的局限,进入富于中国大陆个性特征的新时代。

第四个大的时段从文化属性及艺术本体上看,应称之为“多元并存的时代”。

中国社会在 20 世纪的 1989 年夏季以后,随即进入“后新时期”^①。虽然从大的历史阶段上看,“后新时期”的中国新音乐仍然在“新时期”的历史时段之内。但是“后新时期”在保留了“新时期”的某些思想解放的特征之外,也显现出思想观念“多元并存”的时代特征。

之所以称之为“多元并存的时代”,就是因为在这个时代的当代中国音乐领域内,基本上没有哪一个流派、哪一种观念能够“独领风骚”、“一元笼统”,也不是某几个流派与观念“并驾齐驱”、“三足鼎立”。而是在“多元并存”文化图景中,各个音乐批评观念、标准,各类音乐艺术流派按照某种“游戏规则”的原则,各行其是地展开自己的“风貌”。在“后新时期”这个高度市场化的社会现实中,“新时期”那种“为启蒙”、“为救亡”、“为艺术”的三元“底色”逐渐消退,取而代之的是“多元并存”与“多色重叠”。这种“并存”与“重叠”,不是无序的“倾轧”,而是各个“元”之间的相互制衡、相互调节。20 世纪中国新音乐文化的历史,伴着新时期的辉煌,进入近百年来另一个高峰期,为 21 世纪的更高峰的到来,做好了准备。

① 关于“后新时期”的划分问题,笔者在拙著《20 世纪中国新音乐批评导论》(人民音乐出版社 2002 年 10 月第 1 版)的《绪言》(注释⑭)中是这样解释的:“‘后新时期’是本人参照文学界的分划方式并根据中国当代音乐批评观念的自身特点而采用的一种时段分划方法。学理依据是自 1989 年以来当代音乐批评界的批评观念与话语相对于以前,都发生了深刻的变化。”(第 10 页)这个解释,针对当代音乐历史的书写而言,仍然适用。

20 世纪中国新音乐的形态特征问题

整个 20 世纪中国新音乐历史的外部形态特征,呈现为欧洲 18 至 19 世纪古典奏鸣曲的典型形态结构。

第一个时段(1900~1935)为整部“百年奏鸣”的“呈示部”。

“呈示部”是一个由两个“副部”组成的“双副部”的结构。

“主部主题”就是在 20 世纪初叶形成的“为启蒙”的主流音乐批评观念。“为启蒙”这个主题之所以成为 20 世纪“百年奏鸣”的“主部主题”,就是因为“启蒙”问题,是早在 19 世纪中叶“鸦片战争”失败之后,就已经被当时中国的思想精英确立起来的基本“主题”。这个“主题”的确立不是偶然的,是历史发展的必然。“鸦片战争”失败之后,中国的思想精英们开始反思我们的文化体制。从意识到“器物”制造能力的不足,深入到制造能力背后的文化体制,再深入到基础的教育体制。认为解决文化问题的当务之急,就是“启蒙”国民精神。“启蒙”精神的核心,就在于革新教育。于是,革新教育体制(“新学”)的工程,就浮出“水面”。大家普遍地意识到:“移风易俗莫善于乐”,新型教育体制中的一个基本“元素”就是音乐。在这一条途径被发现出来之后,音乐艺术立刻就成为 20 世纪中国历史上“启蒙”运动的有效途径。“启蒙”也就成为 20 世纪中国新音乐百年奏鸣的“主部主题”。

“主部主题”确立的同时,也就同时确立了两个“副部主题”。因为它们是相辅相成、不可或缺的。

其中的“第一副部主题”,就是在 20 世纪初叶形成的“为救亡”的主流音乐批评观念。民族存亡问题,自 19 世纪中叶以来一直就是中华民族时刻需要认真面对的问题。“救亡”就是运用一系列政治的、军事的、文化的手段,对外来侵略进行抵抗,以此挽救民族的命运。“为救亡”这个“副部主题”的确立,就是对音乐艺术的社会功能提出了至高无上的政治功利要求。整个 20 世纪中国新音乐艺术的发展道路向我们表明:音乐艺术以自己尚显孱弱的身躯,义无反顾地承担了这个历史使命;用自己尚显稚嫩的笔触,大气磅礴地谱写了 20 世纪的辉煌交响。

其中的“第二副部主题”,就是在 20 世纪初叶形成的“为艺术”的主流音乐批评观念。“为艺术”就是音乐艺术除了它的社会使命之外,还应

当担当艺术自身发展的使命。因为音乐艺术这匹“马儿”在努力“向前奔跑”的同时,还需要“吃草”,还需要艺术自身的“自恰”。这就是“第二副部主题”出现的历史必然。“为艺术”这个“主题”在 20 世纪初叶初露端倪的时候,还十分的“虚弱”,在此后的成长历史过程中,一直未能获得大多数民众的认同与支持。即便如此,“为艺术”这个“主题”仍然以自己卓有成效的“呈示”、“展开”、“发展”,与另外两个“主题”相互“斗争”而发展、相互“矛盾”而存在。在矛盾的“冲突”中壮大了自己,在三者互动的进程中,为另外两个“主题”的“展开”与“发展”提供艺术能量。

第二个时段(1935~1976)为整部“百年奏鸣”的“展开部”。

在长大的四十余年的“展开部”中,20 世纪中国新音乐的这部“奏鸣曲”基本上是在“主部主题”和“第一副部主题”之间“展开”的。

焕发民众精神、革新文化传统、建立新型教育,这个“为启蒙”的“主题”,成为近现代中国新音乐历史上的一个最强音。“为启蒙”这个“主部主题”在 20 世纪初叶“呈示”出来之后,整个中国社会的精神为之一振,整个中国新音乐文化体系也随之焕然一新。在随后的“展开”的过程中,这个“主题”也一直居于核心的地位。

动员民众力量、驱逐外来入侵、建立革命政权,这个“为救亡”的“主题”,成为近现代中国新音乐历史上的另一个最强音。“为救亡”这个“副部主题”在 20 世纪的初叶,与“为启蒙”这个“主部主题”同时“呈示”出来之后,整个中华民族的人力资源、物质资源、精神资源基本上被高度有效地利用着。音乐艺术更是担当着时代精神的承担者、民族凝聚力的呼唤者的重要社会政治使命。建国以后,“为救亡”这个“副部主题”的精神内涵仍然保持着,音乐艺术也仍然高度有效地为社会各项政治任务服务着。在整个“展开部”中,“救亡”“主题”一方面从“启蒙”“主题”中汲取文化能量,另一方面从“艺术”“主题”中汲取艺术能量。通过这种“双向”汲取,这个“主题”逐渐成为整个“展开部”的中心,另外两个主题逐渐居于从属的地位。

遵循艺术法则、探究音乐美感、满足审美心理,这个“为艺术”的“主题”,虽然一直是柔弱的,但是它也一直伴随着 20 世纪中国新音乐的进程。由于前两个“主题”借着社会强大的政治、军事、经济等方面的威严与能量,把“为艺术”这个“主题”“挤兑”到一个相对“边缘”的位置上去(被“边缘化”了)。但是,这个“第二副部主题”没有引退、更没有消亡。

它仍然忠实地承担着自己的社会历史使命,为前两个“主题”的辉煌“展开”,提供艺术法则与技能的支持。

第三个时段(1976~1989)为整部“百年奏鸣”的“再现部”。

伴随着当代中国“改革开放”的历史进程,20 世纪中国新音乐的“百年奏鸣”进入“再现部”。所谓的“再现”,就是以往各个“主题”在更高程度上的再度非完全“再现”。

在“再现部”正式到来之前,有一个“属准备”阶段,这个阶段的时间是:1976~1979 年。

在中国音乐界,真正进入到“思想解放”状态的时间是 1979 年以后。中国当代音乐艺术就是在这个短短的十年之内,完成了一次辉煌的“再现”。“呈示部”中的三个“主题”,并没有因为时间的短暂而缩小了“再现”的规模。三个“主题”从文化内涵、外在形态等方面,都完成了一次超越,一次对“呈示部”的超越。表现尤为突出的就是“为艺术”这个“第二副部主题”。在以往的历史进程中,一谈到“为艺术”,立刻就会招来“为艺术而艺术”、“资产阶级形式主义”、“个人主义”的“帽子”。在新时期这个“再现部”里,虽然这种批判的声音仍然不绝于耳,但是已经不成气候了。音乐家们可以理直气壮地谈“为艺术”这个“主题”,更可以“为艺术”而创作、表演。20 世纪中国新音乐在这个“再现部”中再度“奏鸣”,三个“主题”各自按照自身的规律获得了自足性的“再现”。

三个“主题”在“再现部”中的另一个展示特点就是:“调性回归”,即两个“副部主题”的“调性”往“主部主题”的“调性”方面“回归”。“为救亡”、“为艺术”这两个“副部主题”在新时期依次具体表现为:“改革开放”、“振兴中华”与“艺术自律论”。“为启蒙”这个“主部主题”在新时期具体表现为:“思想解放”、“主体意识的崛起”。本质上看两个“副部主题”都是“主部主题”的外在化。因为“改革开放”、“振兴中华”与“艺术自律论”的目的都在于“思想解放”、“主体意识的崛起”。所以,在“呈示部”、“展开部”中三者体现出来的高度“矛盾性”,在这里消解了、统一了。

“后新时期”(1989~2000)是整部“百年奏鸣”宏大的“展开性”的“尾声”。

在这个长大的“尾声”中,前 90 年的各种“主题”被“并置”在一个更为宽阔的“平台”上面。与此前不同的是,这些“主题”已经不再是时代音乐的主导力量,而是时代多元音乐文化图景中的一元。20 世纪中国新

音乐的历史,就是在这种“开放”性的尾声中落下帷幕。

20 世纪中国新音乐的研究对象问题

正统的(传统的)中国近现代(近现代、当代)音乐史研究,是把中国整个音乐文化系统作为自己的研究对象。这样一来,在近现代历史上乃至当前现实中发生的所有音乐事项,都成为这门学科的研究对象。于是,对象的庞大与队伍的弱小之间形成了强烈的反差。“队伍的弱小”不仅是体现在队伍人数的不足,更主要的是体现在大师级学者的匮乏方面;还体现在研究、教学队伍质量的参差不齐方面。新中国成立以来的中国近现代音乐史研究,一直就是在这种令人尴尬的窘迫中走过来的。

面对于此,我们应当如何自处?

进入 20 世纪 80 年代以后,随着新兴音乐学各学科(诸如:音乐民族学、音乐美学、音乐表演学、音乐批评学等)的崛起与兴盛,近现代音乐史的这种学科体系,再一次遇到了前所未有的挑战与冲击。正统的(传统的)中国近现代音乐史的研究对象,很大一部分被这些新兴学科“瓜分”了。中国传统音乐在近现代的发展,被新兴的音乐民族学纳入自己的研究范围;音乐表演艺术在传统的近现代音乐史学研究中,一直未真正被纳入研究范围,随着新兴的音乐表演艺术理论研究的展开,这个领域也被从近现代音乐史学中“剥离”出来;音乐理论研究中的音乐美学、音乐考古学、乐律学、外国音乐、作曲技术理论等学科,由于各种历史的和现实的缘由,始终游离于近现代音乐史的研究视线之外。

面对于此,我们应当如何应对?

以下提出一些个人的思考,供大家讨论。

第一,这些现实都在逼迫着我们改变过去“大而全”的传统学科思维,“收窄”战线,把着力点放在做“主流”的音乐创作、主流音乐家的研究上面。形象一些的解释就是:应当“由大而小”、“由泛而专”。具体说来就是:近现代音乐史学科在今后乃至未来的一个历史时期内,应当把对 20 世纪中国新音乐及音乐家的研究,作为自己的重点。因为从中国古代音乐史学、西方传统音乐史学的基本研究对象看来,它们也都是把专业音乐家、主流音乐家的活动及成果作为自己的研究对象的。

当然,这样“收窄”视角的做法,并不是学科的自我萎缩,而是面对学

术现实的自我调整。一旦时机成熟,再进行传统意义上的全面的研究也不迟。

第二,把宏观的近现代中国音乐问题体系化、具体化处理,是当前乃至今后一个历史时期内近现代中国新音乐史研究的基本对象。也是一种把宽泛系统化、把综合单纯化的做法。这样可以在纷繁的现象世界中,找到一条较为清晰的理路,长此以往纷繁的现象世界便可以有序化。譬如:我们可以把专业音乐创作这个较为宽泛的对象,系统地按照音乐体裁分划为歌曲、器乐曲、音乐戏剧等几个大类。歌曲类中又可以分划为独唱、重唱、合唱等,器乐曲类中又可以分划为独奏、重奏、合奏等。……这样分门别类地切入,能够相对容易地把握纷繁的现象世界。

当然,这样“线性”展开的做法,并不是学科的自我偏执,而是面对学术现实的自我调整。一旦各类问题的研究成熟,综合汇总起来,就是一部全新的中国近现代音乐史。

第三,一些交叉性的“问题史”、“门类史”,需要借鉴兄弟学科的研究方法和研究成果。诸如:近现代中国学者、音乐家对西方音乐的学习与研究问题。既是中国近现代音乐历史研究的对象,也是西方音乐史学的研究对象。对于这个领域的研究,就需要我们站在中西方音乐史学两个学科的角度,对其进行攻关性研究。再如:近现代中国专业音乐创作技术理论的演进问题,既是中国近现代音乐历史的研究对象,也是音乐技术专业的研究对象。关于这个问题,也需要我们按照此种思路进行研究。诸如此类,不胜枚举。

.....

20 世纪中国音乐历史的研究所存在的问题,不仅仅局限在以上所列举的几个方面。诸如方法问题、史学观念问题、具体人物与作品的评价问题等等,都是我们时时需要认真面对、审慎思考的。

第 一 编

第一章 学堂乐歌时期的中国新音乐 (1901~1919)

中国音乐进入了 20 世纪以后,不管是在音乐形态上还是在音乐的文化内涵上都产生出翻天覆地的变化。这种变化的主要原因,就是由于西方列强对中国的政治、经济、文化的侵略,使得中国数千年以来固有的传统音乐形态无法继续不变地存在下去。世纪初中国音乐的总的特征是:原生态的传统音乐文化(传统的民间歌曲、歌舞音乐、器乐音乐、戏曲音乐、曲艺音乐等)不得不根据社会现实的发展而从原来的主流地位上走下来,并且根据社会音乐文化的发展变化,做出相应的调整与转化,以便获得自身的继续存在与发展。同时,在 20 世纪初的中国社会迫切地需要一种适应于时代需求的、具有反抗西方各种侵略的内在精神气质的新音乐。于是,在这种时代精神的呼唤下,作为在当时最富于时代特征的新音乐的第一个品种——学堂乐歌在本世纪初出现了。它的出现,成为中国近代音乐历史的一个界标,标志着中国音乐从此进入了一个新音乐(新的音乐形态与文化内涵)的时期,标志着一个新纪元的到来。

第一节 学堂乐歌时期中国新音乐的文化生态

自 1840 年以来,清朝政府在军事、外交、政治上节节败退,导致中华帝国在政治、经济上的腐朽与衰败。以张之洞、左宗棠、李鸿章等人为代表的“洋务派”积极地鼓吹“中体西用说”,开始了第一期的社会改革运动。全面地引进欧洲的物质、文化成果,如:设报馆、印书馆、新式学堂、

金融机构、矿业、工厂、制造兵器、演练新阵等。这些取法西器、西制,以稳固、强化我中制中道的做法,并没有拯救中国的政治、经济、文化于水深火热之中。晚清政权岌岌可危。

在行将进入 20 世纪的时候,以康有为、梁启超等为代表的维新派开始登上了历史的舞台,并逐渐成为社会新思想的代言人。在经过了第一期改革的失败以后,他们深切地体认到:仅仅从器物上的引进是不够的。之后,便在改良体制上做文章。改良体制急需的是人才,人才问题就成为当时的主要问题。于是,“新民”工作就自然而然地成为当务之急。

作为维新运动领袖的康有为,早在“百日维新”^①正式拉开帷幕之前的 1898 年 5 月,就向光绪皇帝上书了著名的《请开学校折》。折中明确地提出了“废八股”、“更新历学”以“鼓荡国民,振厉维新”^②。康有为把“甲午战争”的失败归咎于中国的教育体制,他说:“近者日本胜我,亦非其将士兵士能胜我也,其国遍设各学,才艺足用,实能胜我也。”所以我国的兵败,不在其他,而在教育的落后。要想改变这种落后,就应“远法德国,近采日本,以定学制。”^③梁启超在流亡东瀛的 1902 年至 1906 年间,在由他主持的《新民丛报》^④上连续地以《新民说》为题发表文章,系统地阐述自己的“新民”理论,该理论又被称为“少年中国的国民性改造方案”。梁启超把“立学校”、“废科举”视为“新民”与救国的根本,指出:“亡而存之,废而举之,愚而智之,弱而强之,条理万端,皆归本于学校。”^⑤梁启超还在他的《饮冰室诗话》中,向社会发出了这样的呼吁:“盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件。”^⑥

所以,革新传统教育体制、设立新式学堂工程里的一项重要内容之一,就是设立新式的学校音乐教育体系。在社会整体文化批评观念求变、

① “百日维新”即 1898 年 6 月 11 日,光绪皇帝向文武百官宣布明定国是的诏书。自此,历时一百天的由皇帝亲自主持的“维新运动”拉开了帷幕。

② 康有为:《请开学校折》,《戊戌奏稿》1911 年刊本。

③ 康有为:《请开学校折》。

④ 1902 年 2 月 5 日(光绪二十八年正月初一),维新派的报纸——《新民丛报》在日本的横滨正式创刊。梁启超在创刊号上论述了该报的宗旨:“本报取《大学》新民之义,以为欲维新吾国,当先维新吾民。中国所以不振,由于国民公德缺乏,智慧不开,故本报专对此病而药治之,务采合中西道德以为德育之方针,广罗政学理论以为德育之本。”

⑤ 梁启超:《变法通议》。《饮冰室合集》文集之一,第 14 页、第 10 页、第 19 页。

⑥ 梁启超:《饮冰室诗话》第 77 节。人民文学出版社,1959 年出版。

求新的强大动力推动下,作为“新(革新)音乐”的第一项重要成果——学堂乐歌——的“横空出世”,也已经是大势所致、自然而然的了。

虽然康有为、梁启超等人推动的“维新变法”在政治上失败了,但是他们确立的新思想并没有消失,反而随着新型的社会文化运动迅速向全国蔓延。一些爱国的社会精英,如:“维新派”著名政治家、学者梁启超,著名“改革派”诗人黄遵宪(公度),著名文人杨度等,都自己动手写作新型歌曲的歌词,其中不少歌词先后被人配上了曲谱流传于世。此外,在20世纪初留学日本的一些中国学生,如沈心工、曾志忞等人,也开始考虑如何推进新型学校音乐教育的问题。1903年沈心工回到上海之后,就开始在上海等地的普通中、小学中创设“唱歌课”和编写学校歌曲。1904年7月17日,在东京举行的“亚雅音乐会开会式”中,一大批中国留学生集体演唱了《大国民》、《东京留学》、《送别》等歌曲,^①这些歌曲都成为后来学堂乐歌的重要作品。辛汉、叶中冷、华振(华倩朔)等留日青年学生,回国以后分别在上海、无锡、苏州等地也展开了学堂乐歌的推进活动。一些在国内外发行的报刊,如《新民丛报》、《浙江潮》、《江苏》、《女子世界》等,也陆续刊登有关新编的学校歌曲和有关提倡发展新的学校音乐教育等方面的理论文章。至此,学堂乐歌运动开始在全国各地(主要是沿海地区)的大、中城市的青少年学生中传播开来。根据孙继南先生的研究,早在1872年美国传教士狄考文就在山东蓬莱设立的教会学堂里面传授乐歌^②。这类活动虽然还不能成为全国范围内的运动,但是却成为后来的燎原的“薪火”。

与此同时,清政府为了挽救自己即将覆灭的命运,开始被迫接受“维新派”提出的部分改革主张,于1901年宣布开始实行“新政”。在“新政”中允许各地“废科举、兴学堂”。1902年还通过了学部大臣张百熙提出的《钦定学堂章程》(未实施),1904年初正式公布由张百熙、张之洞等人共同制订的《奏定学堂章程》。于是,新型教育体系开始在全国范围逐步推广。至此,以学堂乐歌为主的新型音乐教育体系,正式从群众自发的运动,逐步成为获得政府支持的社会文化教育工程。首先在各地的师范学校和“蒙养院”(即幼稚园)内开始逐步实施,在

① 有关记载请参见《新民丛报》1904年第3号。

② 孙继南:《我国近代早期“乐歌”的重要发现——山东登州(文会馆志)“文会馆唱歌选抄”的发现经过》,《音乐研究》2006年第2期。

1907 年之后,又开始向各级中小学校推广。由于在当时的中小学内,“唱歌课”还只是被作为“随意科”的课程来对待,因此还未能正式成为“必修课程”。

将音乐课作为“必修课程”列入普通中、小学校、师范学校正式的教学计划,是在 1912 年“中华民国”的“国民政府”正式建立之后。尽管中国社会“百废待兴”,但当时的教育主管机构,对于继续推行新的教育体制和发展新的学校音乐教育还是重视的。他们一方面制定了一系列的章程、条例等法令性文件;一方面以政府的行为实施这些文件与条例。这种努力开始在沿海地区的大、中城市,内陆地区的个别城市(如成都、武汉、昆明、长沙等)中显露成效。学堂乐歌随即成为一个新型文化运动,而在中国逐渐蔓延开来。

因为学堂乐歌是应时代的需求而产生出来的新音乐,所以它的核心的思想主题就是:歌颂祖国的光辉历史,反抗列强的侵略和压迫,抒发对祖国大好河山的热爱,学习欧洲先进的科学文化,实现“富国强兵”、“救亡图存”的民族理想等。

学堂乐歌在早期的时候,其内容大多是宣传西方“民主”、“科学”的思想,反抗西方列强的侵略,抨击清朝的腐朽统治,宣扬新知识、新文化等。早期学堂乐歌作品的音乐曲调,都是照搬日本、欧美等地的流行曲调。为什么这样呢?因为此时的社会精英们意识到:这类外来音乐曲调具备中国传统音乐所没有的气质。这类音乐的“音调激越嘹亮,节奏铿锵鲜明,风格雄壮昂扬,气概一往无前,而且特别适宜于群体歌唱。这些音乐特点,恰恰又是为 20 世纪初中国人民的斗争现实所迫切需要的。”^①

所以,与当时中国其他领域的做法相同,在音乐形态方面,多是大胆地搬用日本、欧美的音调。这时的音乐家们普遍地认为:只要是有用的均可以拿来,而不去管它是否具备民族性。在艺术观念上,人们也普遍地认为东洋、西洋(日本、欧美)的近代音乐,产生于西方的资产阶级革命时期,它们具有不同于封建社会的现代精神气质。它的曲调、调式、结构、节奏等因素均不同于我国古老的传统音乐,也相异于东方的音乐文化传统。与我国传统音乐相比,西方音乐,也的确更适合于表现中国近

① 居其宏:《20 世纪中国音乐》,第 8 页。青岛出版社 1992 年 12 月第 1 版。

代历史上的时代精神。对此,匪石在他的《中国音乐改良说》中是这样讲的:“西乐之为用也,常能鼓吹国民进取之思想,而志又造国民合同一致之志意”^①。于是,他们就“取彼国之善本,易以我国之歌词”^②,“音调虽仍其旧,而歌词务求其新”^③。至此,学堂乐歌的音乐家们在有选择地运用西方及日本音调的同时,又创造性地继承了我国民族音乐传统中的“以词选曲”与“按曲填词”的艺术创作手法。

有关学堂乐歌的艺术原则,曾志忞曾有过精辟的论述。他说:学堂乐歌应“以最浅之文字,存以深意,发为文章。与其文也宁俗,与其曲也宁直,与其填砌也宁自然,与其高古也宁流利。辞欲严而义欲正,气欲旺而神欲流,语欲短而心欲长,品欲高而行欲洁。”^④他的这几句话,集中地体现了学堂乐歌的创作原则和精神气质。这些原则在学堂乐歌时期的音乐家身上,均有不同程度的体现。

在经过了一个全面引用这个学习借鉴的初级阶段之后,此时的音乐家已经不满足这种引曲填词的创作方式,开始尝试自己创作音乐。还有人尝试着为自己创作的合唱曲配置和声(如李叔同创作的合唱曲《春游》等)。虽然这种由音乐家自行创作音乐的行为在当时是少数,这些创作中还明显地带有模仿的痕迹等,但它却是中国近代历史上新音乐创作的先河。它标志着近代新音乐开始迈开了走向成熟的坚实步伐。

学堂乐歌的音乐创作与批评原则,是以中国和西方的现实主义原则为创作意旨,以关注社会现实、紧跟时代潮流为思想特征,注重“文以载道”的社会作用。可以说,所有的学堂乐歌都是较为鲜明地体现出“声音之道与政通”,这种中国传统的现实主义创作与批评原则。所以,学堂乐歌不仅在当时的青少年中间,而且在全社会中都产生了深远的影响。在有明确的目的性的同时,还兼有创作题材的多样性。正如沈心工所说:“或志国耻、或写形胜、或颂礼式、或慨时局”^⑤。这种多样性的题材,在学堂乐歌的大多数作品中,均有所体现。

① 匪石:《中国音乐改良说》,《浙江潮》1903年第6期。

② 王季梁、胡君复:《〈唱歌游戏〉绪言》,1906年出版。

③ 华航琛:《〈共和国唱歌集〉编辑缘起》,1912年出版。

④ 曾志忞:《告诗人——〈教育唱歌集〉序》,1904年出版。

⑤ 沈心工:《〈重编学校唱歌集〉编辑大意》,1912年出版。

第二节 学堂乐歌的基本情况

沈心工、曾志忞、李叔同、高寿田^①、冯亚雄^②、李剑虹^③、叶中冷^④、辛汉^⑤、叶伯和^⑥、华振^⑦、竹庄^⑧、匪石^⑨、张秀山^⑩等人,在本世纪初都曾先后到日本学习西方和日本的现代音乐教育,他们也都在后来成为学堂乐歌运动的主要人物。

一、学堂乐歌的政治内容

如上所述,学堂乐歌的诞生不是源自音乐艺术自身发展的需要,而是源自社会文化变革的要求。所以“维新派”、“改良派”的政治家、思想

- ① 高寿田(生卒年代不详),早年留学日本,1908年就读于东京音乐学校及音乐院。回国以后曾与曾志忞、高砚云共同创办上海贫儿院音乐部。1914年10月出版了中国第一本和声教科书《和声学》。
- ② 冯亚雄(生卒年代不详),早年与曾志忞一同留学日本,回国以后曾经在曾志忞创办的上海贫儿院内担任乐器演奏方面的教学工作。
- ③ 李剑虹(1875~1926),云南大理人。原名燮羲,字开一,号剑虹。1904年入日本东京音乐学校留学,1907年加入同盟会。此间创作的学堂乐歌作品有:《云南大纪念》、《滇声》等,这些作品曾经在云南地区广泛流传。1908年回国,1909年出版了《乐典》。此后从政。
- ④ 叶中冷(1880~1933),江苏镇江人。字红於(荃渔),名玉森,别号中冷亭长。1899年考中秀才,1909年取优贡。曾经留学日本。编辑的作品有:《学部审定小学唱歌》(三集,1908)、《女子新唱歌》(1908)。
- ⑤ 辛汉(生卒年代不详),南京人。字石更。早年留学日本,回国后编创学堂乐歌,有《唱歌教科书》流传于世。
- ⑥ 叶伯和(1889~1945),广东梅县人,出生于四川成都。原名叶式昌。1907年赴日本留学,先学法律,后转学音乐。1912年回国以后长期从事音乐教育工作,同时研究中国音乐史,著有《中国音乐史》。
- ⑦ 华振(1883~1966),江苏无锡荡口镇人。字树田,号倩叔(倩朔)。早年留学日本,并曾经在当时日本著名的音乐教育家铃木米次郎的门下学习。1905年回国以后在无锡创办“鹅湖女学”,创编的《小学唱歌初集》(共三集)于1907年出版。
- ⑧ 竹庄(1873~1958),江苏武进人。本名蒋维乔,字竹庄。早年留学日本。1902年任上海爱国女校校长。辛亥革命以后协助蔡元培筹组教育部,任参事。1921年任江苏省教育厅厅长,1924年任东南大学校长,建国以前移居香港。1951年回归故里,任江苏省人民政府委员。
- ⑨ 匪石(1884~1959),名陈世宜,号倦鹤,江苏江宁人,自幼获得“神童”称号。擅长词学、经文学考证。新学兴盛之后任教于幼幼学堂,后留学日本。回国后曾涉足教育、政治、工商等领域。1951年定居上海,1959年3月逝世。
- ⑩ 张秀山(生卒年月不详),河北沙河人。早年曾留学日本,回国以后在北方地区从事音乐教育工作。是20世纪中国北方地区的第一代音乐教育家。

家设立新学堂、开设乐歌课的唯一目的,就是“移风易俗”、“唤醒民众”,以此实现“救亡图存”的政治目标。

由于新型政治家、思想家把学堂乐歌的社会政治使命,强调到了无以复加的地步,也使得全社会的民众对它产生了极大的热情。作为一个刚出现的新生事物,学堂乐歌在尚未成熟的时候,就已经承担了过重的“兴国安邦”、“救亡图存”的神圣使命。这种现象的出现,为此后“救亡主题”的“主导”地位的确立,打下了社会文化心理层面的“伏笔”。

20 世纪初叶的中国,正处于新旧文化开始分化的“酝酿”阶段,这种时代特征也体现在学堂乐歌的歌词上面。从歌词的文学风格上看来,分为质朴、如话的“白话”风格与隽永、古雅的“古典”风格两类:质朴、如话的“白话”风格,以新式语言为主,以沈心工的创作为代表。沈心工在 20 世纪初叶填词的《男儿第一志气高》(即《体操——兵操》)、《革命军》、《赛船》、《铁匠》、《体操》(女子用)等,开了一代新型白话诗的新风。隽永、古雅的“古典”风格,以古典语言为主,以李叔同的创作为代表。李叔同在这个时期作曲、填词的《送别》、《西湖》、《春游》、《祖国歌》等,都带着醇厚、含蓄的儒雅风范。同时,也有一些作品的歌词风格介于两者之间。

从学堂乐歌歌词内容上看,可以分为以下几个类别:

第一类 弘扬民族精神。此类歌曲中的代表性作品有:《中国男儿》[石更(辛汉)作词],《十八省地理历史》(叶中冷作词),《何日醒》(夏颂莱作词),《体操——兵操》(沈心工作词),《哀祖国》、《祖国歌》、《大中华》(以上三首均由李叔同作词),《汉族历史歌》[倩朔(华航琛)作词],《黄河》[杨哲之(杨度)作词],《云南大纪念》(李剑虹作词),《祝我国》(汪翔作词),《扬子江》(王引才作词)等。这类歌曲对于振奋民族精神,起到了极大的促进作用。

第二类 号召共赴国难。《军歌》(又名《出军歌》、《军歌九章》,黄公度作词),《决死赴战》、《学生军》、《行军》、《赤十字会》、《出军》、《出征》、《从军歌》、《陆战》、《海战》、《炮兵歌》,等等。这类歌曲对于鼓励热血男儿奔赴战场、为国捐躯,鼓舞国民士气、提升士兵勇气等,都起到了积极的促进作用。

第三类 歌颂现实社会。此类歌曲主要有:《光复纪念》(华航琛作词),《勉学》(吴怀疚作词),《始业式》(夏颂莱作词),《蚂蚁》(曾志忞编词),《革命军》、《祝幼稚生》、《赛船》、《竹马》、《龟兔》(以上几首均由沈心

工作词),《美哉中华》(沈心工作词、朱云望作曲),《春之花》(叶中冷编词),《春游》(吴怀疚作词),《春游》(李叔同作词、作曲),《送别》、《忆儿时》、《西湖》(以上三首均由李叔同作词)等。这类歌曲弘扬了时代精神、歌颂了社会新生活。

第四类 倡导时代新风。此类歌曲主要有:《女子体操》〔又名《体操》(女子用)〕和《缠足苦》(以上两首均由沈心工作词),《女革命军》(华航琛作词),《勉女权》(秋瑾作词),《天足乐》(冰兰作词),《妇人从军》(叶中冷编词)等;还有:《文明婚》、《英文》、《地理》、《铁路》、《博览会》、《演说》、《阅报》、《格致》、《地球》、《电报》、《运动会》、《竞争》、《跳舞》、《辟占验》、《游猎》、《划船》等。通过这类歌曲的演唱,国民的生活习惯、思想观念、学习意识等,都获得了不同程度的改变,社会总体的文明程度也得到了一定的提高。

第五类 弘扬传统美德。此类歌曲主要有:《演孔歌》(康有为作词),《孔子》(卢保衡作词),《宗孔》(赵铭传作词),《尊孔》(陈颂平作词),《忠君》、《五伦》(以上两首均由胡君复编词),《孔圣人》(沈心工作词)等。由于此时的大多数思想家、政治家都是从传统的文人、宦官转化过来的,他们还是将“尊孔读经”、“忠君报国”等传统价值观念作为自己的文化理想和政治主张。

二、学堂乐歌的艺术形式

早期的学堂乐歌的曲调,基本上都是取自日本“明治维新”时代产生的普通中小学歌曲。之所以如此的原因,主要是:

1. 当时的人们普遍地意识到,在国难当头、民族危亡之际,中国原有的传统音乐已经不能适应时代的新需要。只有外来的音乐形式,才能承担起唤醒国人、鼓舞士气、荡涤旧习的作用。

2. 20 世纪初,清政府开始支持“废科举、办学堂”的改良主张以后,为了满足迅速发展的新学堂对音乐教师的需求,曾经一度大量聘请日本的教师来我国任教,这些人带来的都是日本或欧美的学校歌曲,他们对中国传统音乐既无暇了解、也没有兴趣。

3. 日本是我国的近邻,经过“明治维新”之后,他们的国力大增、现代化水平明显提高。所以,他们的成功经验,被当时的新思想家们尤为

看中。

4. 学堂乐歌的推动者,大多都有过留学日本的经验。对日本的近代新文化,普遍有着独特的感情。

5. 留学日本的费用,比留学欧美的费用要低得多。所以,一大批有志青年,纷纷前往东瀛留学。……

学堂乐歌的音乐形态,基本都是用日本、欧美通用的简谱、五线谱作为载体的单声歌曲作品。在辛亥革命时期,开始出现合唱曲作品,也有人为作品编配简单的钢琴(或其他键盘乐器)伴奏。根据钱仁康先生近年来的研究,^①取自日本音调的学堂乐歌作品,主要有:《何日醒》(夏颂莱作词),曲调取自日本历史歌曲《樱井诀别》(奥山朝恭作曲);《扬子江》(王引才作词),曲调取自《铁道唱歌》(多梅稚作曲);《中国男儿》(石更作词),曲调取自《学生宿舍的旧吊桶》(小山作之助作曲);《十八省地理历史》(沈心工作词),曲调取自《日本海军》(小山作之助作曲)等。

取自日本的音乐,有时会被“滥用”,从而引出一些政治“事件”与笑话。如上所举,有些人把歌颂日本军国主义侵略行径的歌曲拿来,填上“富国强兵”的新歌词,最后弄得不伦不类。也有人把歌颂日本天皇的歌曲《君之代》(日本国歌)拿来,填上颂扬孔子的歌词,成为流传颇广的《孔子》、《宗孔》,惹得蔡元培先生颇为激愤。^②基于以上政治的、艺术上的原因,此时的音乐家们开始把移植的对象,转向了欧美地区的大众通俗、流行音乐的曲调。

随着学习日本与欧美的深入,音乐家们逐渐开始对东洋音乐产生了厌倦与怀疑。对此,沈心工曾经指出:

余初学作歌时,多选日本曲,近年则厌之,而多选西洋曲。以日本曲之音节,一推一扳虽然动听,终不脱小家气派。若西洋曲之音节,则混融浏亮者多,甚或挺接硬转,别有一种高尚之风度也。^③

在认识到日本音调的这个问题以后,沈心工先生便自己主动地把他歌曲集中的“日本曲,俟得适合之西洋曲当一一易之”。现在看来,一字一音的早期乐歌作品,可以生硬、呆板来形容。这种感觉当时的音乐家

① 钱仁康:《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社2001年5月出版。

② 黎泽荣:《爱心溶入乐曲中》,《新民晚报》1991年9月7日。

③ 沈心工:《重编学校唱歌集》编辑大意,1912年10月出版。

们不是没有,而是学习尚处于初级阶段,还没有能力去解决。随着学习的深入,人们开始体认到日本的新音乐也不过是从欧洲直接拿来的“二手货”,便把目光直接转向日本的老师——欧洲。

曾志忞告诫国人“欲究学者,须通英德两国文字,留学欧洲,勿往日本”^①。进而,他又尖锐地指出:

近来音乐之输入,半出自日本人之手。以日本各科学进步比较之,音乐最为幼稚,和全国计之,学者绝无而仅有。

及癸卯冬入音乐学校,渐渐于全体之程度,教师之伎俩,及教授亲疏,颇于心中有疑惑。^②

这种认识的转向,充分说明 20 世纪初期的音乐家已经具备了一定的批评主体观念。在虚心学习他者的同时,没有失却“民族与自我”的“主体意识”。音乐批评的主体在经过一个曲折的认识过程以后,做出了鲜明的自我调整——丢开日本这个“中介”,直接面对“泰西音乐”。

根据钱仁康先生近年来的考察,取自德国音调的学堂乐歌时期的乐歌作品,主要有:《莫愁贫》(赵铭传作词),曲调取自德国大学生歌曲《及时行乐》(金德雷本(Kindleben)作曲);《黄祸》(自冯梁编《军国民教育唱歌初集》),曲调取自德国歌曲《好同伴》(西尔歌根据民间曲调改编);《采莲》(沈心工、李叔同各作一首歌词,沈心工的为单声,4/4拍,李叔同的为三部合唱,2/4拍),曲调取自德国民歌《花开》;《春郊赛跑》(李叔同作词),曲调取自《木马》(德国音乐教师卡尔·戈特利部·赫林作曲)等。取自法国、英国音调的学堂乐歌时期的乐歌作品,主要有:《雪》(沈心工作词)、《哀祖国》(李叔同作词),曲调均取自法国民歌《月光》;《运动歌》(侯保三作词)、《平等》(华航琛作词)、《蝴蝶来》(沈心工作词)、《草屋一间树几棵》(沈秉廉作词),曲调均取自英美儿童歌曲《小星星》;《梅花》(赵铭传作词),曲调取自法国作曲家贝拉(Rédéric Bérat)的《我的诺曼底》等。取自美国音调的学堂乐歌作品主要有:《勉学》(吴怀疚作词)、《菊》(辛汉作词)、《竞志女学开校歌》(保三作词),曲调均取自美国流行的歌舞音乐《罗萨·李》;《大国民》(华振作词)、《格致》(俞樾作词),曲调均取自美国歌曲《欢呼美国》;《凯旋》(沈心工作词),曲调取自美国作曲家福

① 曾志忞:《音乐四哭》,《醒狮》1906年4月第4期。

② 曾志忞:《(日本之音乐非真音乐)译者序》,《醒狮》1905年10月第2期。

斯特的《主人长眠冷土中》；《隋堤柳》（李叔同作词），曲调取自美国女作曲家哈里·达克雷（Harry Dacre）的《黛茜·贝尔》等。取自意大利、西班牙、东欧、北欧音调的学堂乐歌时期的乐歌作品，主要有：《祝我国》（汪翔作词、冯梁改词）、《大中华》（李叔同作词），曲调取自意大利歌剧作曲家贝里尼的《诺尔玛》；《出征》（黄子绳作词）、《忠臣》（自胡君复编《新撰唱歌集》第三编，1909），曲调均取自西班牙歌曲《华尼塔》；《念故乡》（李抱忱作词），曲调取自捷克作曲家德沃夏克的《自新大陆交响曲》第二乐章的主题；《芳草》（张秀山作词），曲调取自丹麦民歌《我现在要出征》等。

以我国民族音调填词的学堂乐歌作品的数量虽然不多，但它标志着中国近代新音乐，在对自己的音乐传统经历了一个“否定”过程之后，再度开始“肯定”；标志着新音乐在面对音乐文化资源的时候，迈开了走向成熟的坚实步伐。

根据钱仁康先生的研究，学堂乐歌中为江浙民歌《茉莉花》填词的作品有：《飞艇》（自王德昌、毛广勇、赵骧合编《中华唱歌集》第三册，1912），《红梅》（自张秀山编《最新中等音乐教科书》，1913）。为长江流域广泛流传的民歌《梳妆台》填词的作品有：《从军乐》（梁启超作词），《女革命军》（华航琛作词），《苍蝇歌》、《缠脚的苦》（沈心工作词）。为安徽民歌《凤阳花鼓》填词的作品有：《采茶歌》（自李雁行、李英倬合编《中小学唱歌教科书》，1913），《金陵怀古》（自沈心工编《民国唱歌集》，1913）等。

完全由新音乐家自己创作音乐的学堂乐歌作品的数目虽然不大，但它标志着中国近代新音乐，在全面移植、借鉴、学习外来音乐的同时，一直没有忘记“民族化”；标志着新音乐家群体的主体意识开始萌动，新音乐艺术的创作能力开始加强。根据现有的材料，可以肯定为我国音乐家自己创作的影响比较大的学堂乐歌作品，主要有：《黄河》杨度作词、沈心工作曲；《美哉中华》沈心工作词、朱望云作曲；《革命必先革人心》沈心工作词、作曲；《军人的枪弹》沈心工作词、作曲；《请君对镜》沈心工作词、许淑彬作曲；《采莲曲》沈心工作词、作曲；《连环歌》沈心工作词、朱织云作曲；《童子军歌》沈心工作词、朱织云作曲；《新村》沈心工作词、朱织云作曲；《木人戏》沈心工作词、朱织云作曲；《春游》李叔同作词、作曲；《早秋》李叔同作词、作曲……

第三节 学堂乐歌“开幕第一人”——沈心工

沈心工(1870. 2. 14~1947. 9. 5), 学校音乐教育家、学堂乐歌作家。原名庆鸿、字叔逵。“心工”为他编著学堂乐歌时用的笔名。上海人。

1870年2月14日, 沈心工出生于上海市的一个航运家庭中。沈家在清朝道光年间曾经是航运界巨头, 1843年上海成为各国自由通商口岸之后, 国人的木帆船难以与洋人机械船竞争, 沈家逐渐衰败。自幼依靠母亲开蒙, 后随长兄庆长读书。1890年, 他在上海先后中“县考”的第七名、“府考”的第一名; 同年的冬天又考中了“秀才”第二名。1890年秋, 长兄病故, 他接替其教职。1895年, 在“维新”思潮影响下, 沈心工进入上海约翰书院(圣约翰大学的前身)执教, 并开始学习英语。1897年, 受新思想影响的沈心工毅然弃职求学, 考入著名的上海南洋公学(上海交通大学的前身)师范班, 主修数学、兼习英语、物理等课程。1901年, 著名思想家严复到上海主讲“名学”, 沈心工“每晚必到, 风雨无阻”^①。

“百日维新”失败后, 1902年4月, 他为了直接学习日本“明治维新”、“教育救国”的经验, 自费留学日本, 曾先后就读于东京的弘文学院和清华学校。在日留学期间, 积极考察日本的学校音乐教育, 在中国人办的“江户留学生馆”中, 与曾志忞等同学共同创办了旨在研究近代中西方音乐的“音乐讲习会”。在这个机构中, 他们聘请了日本当时著名的音乐教育家铃木米次郎^②等给大家授课。在铃木这里, 沈心工得到了系统学习西洋音乐的机会, 并获得了铃木教授的直接帮助。1903年, 沈心工回国, 任教于南洋公学附属小学, 并同时设立唱歌课; 1911年起, 担任该校的校长。

“四一二事变”之前的上海, 政治气氛异常严酷, 各学校的校长在政治压力面前, 纷纷离职, 沈心工也不得不离开他辛勤工作20余年的南洋公学附属小学。自此也结束了他音乐教师的生涯。此后的沈心工出于

① 沈恰:《中国近代音乐的蓝笔开山者——启蒙音乐家沈心工》。自《中国近代音乐家传》第一册, 第2页。春风文艺出版社1994年出版。

② 铃木米次郎(1869. 2. 1~1940. 12. 18), 日本音乐教育家, 1888年毕业于音乐调研所。生前编写了大量的音乐教科书、歌曲集。1907年5月在东京神田开设了东洋音乐学校, 曾在中国留学生中讲授音乐课而闻名, 为中国留学生编写的学堂乐歌集撰写过“绪言”。

对传统音乐文化再认识的观念,开始把兴趣转向古琴艺术的研究领域。经常作为“今虞琴社”的嘉宾参与琴社的活动,与徐燕卿、沈草农、吴景略、张子谦等著名琴家频繁交往。还与沈草农、樊伯炎等琴家一起,为振兴“琴歌”做出了一些颇具创新意义的试验^①。1936年,在朋友与学生的鼓动下,沈心工对自己毕生编写的学堂乐歌作品进行了编辑与修订,出版了他最后的一部学堂乐歌个人专集——《心工唱歌集》,由著名音乐家黄自为之作序。黄自先生在这里,对沈心工为发展我国普通学校音乐教育做出的贡献,做了高度的评价和深情的赞誉。1947年9月5日,沈心工病逝于上海,终年77岁。

沈心工在他的教育生涯中,一共编创了180余首学堂乐歌。这些作品,大多数都被收入到他在1904年至1907年间出版的《学校唱歌集》(共三集)中。这个《学校唱歌集》,成为中国近代史上最早正式出版的音乐教科书。书中所刊行的歌曲,成为当时影响最大、发行最广的学堂乐歌作品。沈心工在学堂乐歌领域的创编活动,主要集中在1902年赴日本之后,至1927年离开上海南洋公学附属小学之后的25年间。在这20余年的时间中,编写、创作的180余首作品中,属于他自己作曲的歌曲共计6首。它们是:《革命必先革人心》、《军人的枪弹》、《黄河》、《采莲曲》、《今虞琴社社歌》、《辍悼歌》(其中的后两首均为沈心工晚年的创作,在艺术特征上已经不属于学堂乐歌)。其余的作品,均是按照选曲、创词的方式创编的。由于沈心工是学堂乐歌运动早期的开拓者、践行者,所以他创编学堂乐歌和从事中小学音乐教育的基本出发点,与当时整个学堂乐歌的产生和发展的目标是完全一致的。不仅如此,在他的全部作品中都充溢着“新学”(新型教育理念)、“新民”(新型国民精神)、“新音乐”(新型音乐文化)的时代精神。

在音乐题材上,爱国主义、民主主义和反帝、反封建,是沈心工的学堂乐歌中的主要主题和创作的主导倾向。沈心工为杨度同名词作谱曲的《黄河》,就是他音乐创作风格、艺术成就的一个突出例证。当时,用杨度的这首《黄河》创作的歌曲先后曾经有4首,其中只有沈心工作曲的这首歌曲更为准确、深入地表现了歌词所蕴含的宏大、雄浑的精神气质,所

① 有关情况可参见沈恰编《沈心工——学堂乐歌之父》,第40~41页。

以《黄河》自问世以来一直受到普遍的欢迎并流传至今。作品的节奏铿锵有力、音调错落起伏、情绪慷慨激越,生动地唱出了在辛亥革命前夕,中华爱国青年面对祖国山河破碎,立志投笔从戎、为国捐躯的爱国激情。黄自在为《心工唱歌集》的“序”中,对这部作品做出了这样的评价:“这个调子非常的雄沉慷慨,恰切歌词的精神。国人自制学校歌曲有此气魄,实不多见。”^①

沈心工在辛亥革命时期选曲、作词的《革命军》,也是一首富于爱国主义和民主主义精神的代表作。沈心工在这首作品中,表现了当时革命者的坚强的革命意志。作品鼓舞革命军人应该“踊跃上战场”,因为“人皆有死不要怕,战死最光荣”。作品还歌颂了正气,“民军品行好,到处弗吵闹,洋人教士也保护,何况吾同胞”;批判了歪风邪气,“官军无道理,同种也相欺,帮了满人出气力,杀我好兄弟”。在结束段中,以军人自己的口气唱道:“但愿最后得胜利,替吾铸铜像,中华民国万万岁,军人名誉香”。这首气宇轩昂的新型军歌,表现了革命军人大无畏的革命气概,是时代精神的真实写照。与《革命军》同时广为流传的由沈心工创作的其他著名乐歌还有《中国男儿》、《光复纪念》等。

在艺术观念上,沈心工的一个较为突出贡献,就是能够按照当时新型文化价值观念的要求,为通俗、浅显的歌词选配适当、贴切的曲调。能够使外来曲调的音乐内涵与中国传统的语言文化性质不相抵触的同时,达到朗朗上口、自然流畅的目的,使得作品的词曲关系相互融洽、相得益彰,也最终使得学堂乐歌从旧文学、旧诗词的桎梏、藩篱中挣脱出来。与此同时,沈心工在自己的创作中大胆地走向“俚俗”,《竹马》、《赛船》、《铁匠》、《龟兔》等,就是按照“俚俗”的语言审美观念创作的。在此基础上,还能使社会的生活经验、新文化知识与道德品质教育等因素有机地融为一体,使“寓教于乐”的教化理念得以充分实现。例如:他的《体操——兵操》、《蝴蝶来》、《游火虫》等,都是这方面的例证。

他创编的少儿乐歌作品,能够按照少年儿童心理、生理的特点展开音乐。为了增加艺术趣味,率先在歌曲中加入一些口语化的衬词:《赛船》中的“追追追”,《鹁鸪》中的“咯咯咯”等,就是此类例证。这些都使得乐歌作品活泼、自然,充溢着人性的童真;也为“新文化运动”中的“白话

^① 黄自:《心工唱歌集·序》。自《黄自遗作集·文论分册》,第71页。安徽文艺出版社1997年9月第1版。

文运动”的全面展开,提供了先导性的探索成果;还为后来黎锦晖的儿童歌舞剧的创作实践,提供了可资借鉴的范本。

在创作过程中,无论是在歌词的内容、语言、韵律的把握方面,还是在遴选曲调的艺术趣味的把握方面,都能够体现出当时少年儿童的时代艺术趣味、审美要求等内容。他与吴怀疚合作的青年歌曲《春游》就是这类作品的代表。在这首作品中,沈心工以美国音乐家 R. 梅逊创作的基督教圣诗歌曲《一泓泉水》的曲调作为创作基础。在创编的时候,根据歌词及音乐构思的需要,对曲调做出了相应的技术处理与变化。经过以上的创编之后,《春游》在原作品的基础上增添了一层清新的气质。这就是沈心工相对于当时其他乐歌作家而言比较成熟的地方。

沈心工能够对学堂乐歌作品进行科学性、系统化的创编。他的《学校唱歌集》以及 1912 年出版的《教育部审定学校唱歌集》等,就是按照“循序渐进”、“因材施教”的教育理念来创编的。他还按照系统化、针对性的新型教育理念对《杨柳绿依依》、《友谊》、《旅行歌》、《拉纤行》、《黄鹤楼》等进行创编。这些作品,大都取得了较为完满的艺术教育效果。

在选曲实践中,沈心工非常讲究艺术性与思想性,能够创造性地运用现成的音乐曲调,为学堂乐歌从初期的引进外来音调,到中后期的自我创新音乐,摸索出一条成功的道路。他还是较早采用西方复音音乐作品及艺术手段,为学堂乐歌的创编服务的乐歌作家。在他创编的乐歌作品中,有一些是运用重唱、合唱形式构成的。《光福之柏》使用的是主旋律与二声部伴唱相结合的手法,《鹁鸪》使用的是二声部的合唱手法。这些作品,为中国新音乐早期借鉴西方复音音乐手法进行艺术实践提供了范例。

沈心工以自己的创造性实践,为 20 世纪初叶中国新音乐的开拓性工程,起到了筚路蓝缕的先导作用。他的乐歌作品及其乐歌教学实践虽然有些简单、浅陋,但是历史价值和社会地位不可忽视。

第四节 造“新中国歌”的音乐家——曾志忞

曾志忞(1879~1929),音乐教育家,学堂乐歌的主要音乐家、批评家、理论家。号“泽民”、又名“泽霖”,出生于上海的一个巨商家庭。

曾志忞的父亲曾铸,早年曾经追随康有为、梁启超参加过著名的“立

宪”、“维新”运动。曾志忞早期在蔡元培主办的上海南洋公学任教,在这里他自学了音乐、美术。1901 年赴日本留学,入东京早稻田大学主攻法律,其后获得该校的政学士学位。出于对音乐的爱好,1902 年与沈心工在日本组织发起了“音乐讲习会”,专门从事近代中西音乐的研究。1903 年他入东京音乐学校学习,并全身心地投入到东京中国留学生的音乐活动之中。1904 年他在“音乐讲习会”的基础上,把这个组织改建为“亚雅音乐会”,该会下设唱歌、军乐两个讲习会。1905 年,他与朱少屏发起组织了业余音乐学校性质的“国民音乐会”。

1907 年曾志忞学成回国。之后,与高寿田、冯亚雄等人一起,在上海创办“夏季音乐讲习会”。1908 年,在富商父亲辞世,留下遗嘱要求曾志忞用嘉定设立的“义庄”余款开设一所救助孤儿的贫儿院。同年,曾志忞在上海创办了一所半工半读性质的“上海贫儿院”,并自己担任院长工作。曾志忞在贫儿院的宗旨上又加入了一项传播新音乐的使命,在院内开设了“音乐部”,由高寿田任音乐部主任。在这里,曾志忞开始积极、有效地试验、推行他的音乐教育的理念。在学习音乐的儿童中选出 40 余人,创建了我国近代史上的第一支西方管弦乐队,这是在当时最为完备的管弦乐队。辛亥革命后,贫儿院校址被毁。不久,音乐部也被迫停办。1913 年,曾志忞将“贫儿院”移交他人监管,自己携带家眷移居北京。在这里,曾志忞创办了“中西音乐会”,开始致力于京剧的改良工作。他尝试在京剧的乐队中加入西方的管弦乐器,这是近代以来尝试在京剧乐队中加入西方乐器的第一人。同时他仍然继续致力于新型音乐教育的实践活动。

曾志忞的音乐活动主要集中在以下几个方面:

首先,曾志忞在 20 世纪初始就向中国音乐界提出了“新音乐”的概念。这个概念的提出,是他的一个理论贡献。他在自己的《乐典教科书·自序》(1904)、《音乐教育论》(1904)中,都提出了“新音乐”这个概念和发展“新音乐”的设想。这种概念与设想的提出,在中国近代音乐历史上具有开拓、奠基的意义。关于“新音乐”的概念,他没有做出系统化、理论性的展开。从他的一些论述中我们可以领会到,所谓的“新”,就是针对中国传统音乐来讲,从内容到形式上的“新”。就是以一种新的艺术表现形式,反映新的时代内容,具有新的艺术风格 and 新的精神气质的音

乐。他说：

知音乐之为物，乃可言改革音乐，为中国造一新音乐。

欲改良中国社会者，盍特造一种二十世纪之新中国歌。^①

从历史上来看，曾志忞的“新音乐”概念的提出，在当时具有一定的启蒙意义。只是由于当时中国音乐的现实情况所致，这个概念还没有被广泛地传播和接受。所以，他的音乐理论、音乐思想和他的一些音乐创作，在我国近代音乐文化历史上具有独特的历史地位。

其次，曾志忞是一位早期学堂乐歌创作的代表性人物。曾志忞与沈心工等人一起，都是中国最早从事学堂乐歌编写的重要代表人物。早在1903年出版的《江苏》杂志上，就发表了曾志忞编写的学堂乐歌作品集：《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》6首乐歌作品，这是迄今为止发现的最早的学堂乐歌。1903年4月，曾志忞还编辑出版了在当时影响较大的学堂乐歌作品——《教育唱歌集》。在这个歌集中，出自曾志忞之手的歌曲就有16首之多。后来他的兴趣逐渐转向了音乐社会活动方面，乐歌的编写与创作未能继续进行下来。所以，在这个领域中的艺术成就与影响力，没有达到沈心工、李叔同等人的水平。

第三，曾志忞是较早对编写学堂乐歌、社会音乐生活提出精辟批评的新音乐批评家。学堂乐歌作品中的歌词如何创作？这是关乎乐歌实践能否成功的关键。曾志忞的这类批评论述，在当时的社会上产生了广泛的影响。对于乐歌创作中出现的深奥、难懂的弊端，他批评道：

今吾国之所谓学校唱歌，其文之高深，十倍于读本。甚有一字一句，即用数十行讲义，而幼稚仍不知者。以是教幼稚，其何能达到唱歌之目的？

因此他主张歌词的创作应当：

以最浅之文字，存以深意，发为文章。与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利。辞欲严而义欲正，气欲旺而神欲流，语欲短而心欲长，品欲高而行欲洁。^②

曾志忞对社会音乐生活方面的批评，以他的《音乐四哭》^③最具代表

① 曾志忞：《乐典教科书·自序》，1904年出版。

② 曾志忞：《告诗人——〈教育唱歌集〉序》，1904年出版。

③ 曾志忞：《音乐四哭》，《醒狮》1906年第4期。

性。“四哭”是针对当时社会现实音乐生活中的四项弊端展开鞭挞。他鞭挞的第一项弊端是：“同胞之不能刻苦修养”。在这里，曾志忞一针见血地指出了学习音乐的浮躁心态。提出音乐是“术”与“学”的统一体，在学习的过程中必须有“打持久战”的心理准备。第二项弊端是“少音乐天才”。在这里，他对社会人才的匮乏和社会对人才成长的制约等一系列问题，提出了批评。第三项弊端是：“不得良师传授”。在这里，他对国人普遍向日本学习的社会风气提出了质疑。第四项弊端是“社会之鄙薄音乐”。……《音乐四哭》是曾志忞对中国社会音乐现实进行精辟批评的代表性文论。由于它的深刻的思想性、严密的逻辑性、针砭的准确性，使得此文在中国 20 世纪初期音乐批评的历史上占有一定的地位。

第四，曾志忞还是一位新音乐的研究者、著作家。早在 1903 年的时候，曾志忞就在《江苏》杂志上连续发表他编写的《乐理大意》、《唱歌及教授法》；1904 年又编印出版了《乐典教科书》，这是 20 世纪中国出版的第一部系统地介绍西方音乐理论体系的乐理教科书；同年 2 月，曾志忞在第 9 至第 10 期的《江苏》杂志上，发表了他翻译的《教授音乐初步》（〔美〕罗普亚著）。1905 年，他编印出版了包括乐理、唱歌教授法及风琴练习法于一炉的《音乐全书》（东京中国留学生总会、上海开明书店发行）；同年，在《醒狮》杂志上发表了他所编写的《和声略意》，这是中国人写作的讲述欧洲和声学知识的第一篇文章；同年，在《新民丛报》上连载了他的《音乐教育论》，曾志忞在这里全面介绍了提高学校音乐教育所需的各种音乐的基本知识，还阐述了他对中国音乐教育实施的基本观点。他在《音乐教育论》中明确地提出了“输入文明”、“制造文明”的观点，指出：“输入文明而不制造文明，此文明仍非我家物。”^①

第五，曾志忞还是一位卓越的音乐社会教育与音乐社会活动家。创办“亚雅音乐会”；创办“上海贫儿院音乐部”组织贫儿院的管弦乐队；创办“中西音乐会”；致力京剧改良；尝试在京剧乐队中加入西方的管弦乐器等。在当时的中国社会，都属首创。由于内部或外部的原因，这些机构都未能得到持久发展，但是这种做法本身对中国新音乐的历史影响仍然是巨大的。

曾志忞是 20 世纪初叶中国新音乐事业的卓有建树的音乐社会活动

① 曾志忞：《音乐教育论·第一章绪言》，1904 年第 14 号、第 20 号。

家、教育家、批评家、戏曲改良家。他以自己的社会活动、音乐批评、理论著述、戏曲改良实践,为新音乐事业的初创奠定了较为广阔的社会文化基础。

第五节 “商量旧学”“谱以新声”者——李叔同

李叔同(1880. 10. 23~1942. 10. 13),浙江平湖人,学堂乐歌作家、音乐教育家、美术教育家、中国话剧艺术的创始人。幼名成蹊,学名文涛,又名岸。字叔同,别号息霜等。

1880年10月23日,李叔同出生于天津的一个巨商、宦官家庭。父亲名世珍,字筱楼,是天津的盐商。5岁时父亲病故,他开始随母亲学习诗词歌赋。少年时期的李叔同就擅长书法篆刻与诗词歌赋。他曾经师从严范孙、赵幼梅等名士学习古代文学、诗歌、书法、绘画、篆刻等,在这里打下了深厚的中国传统文化基础。在“维新运动”不断高涨的情况下,李叔同对康有为、梁启超十分敬仰,在自己篆刻的一个印章上写道:“南海康君是吾师”。“变法维新”运动失败以后,为避免政治牵连与迫害,李叔同与母亲一同南下上海。1898年,李叔同考入由蔡元培创办的“南洋公学”学习经济,并开始系统地接受“变法”、“救亡”的“维新”思想。与谢无量、邵力子等人一同,成为蔡元培的得意门生。当沈心工从日本回国以后,他便向沈心工学习乐歌和西方、日本的音乐知识。戊戌变法失败后,他与母亲家眷一同迁居上海租界。并开始与当地学界领袖许幻园交往频繁,后因参与学潮而被勒令退学。便与许幻园一起创立了宣扬新学、鼓吹移风易俗和进行新文化补习的团体——“沪学会”(又称“城南文社”)。此时的李叔同已经开始参与艺术创作和艺术教育活动,编选学堂乐歌,出版《国学唱歌集》。1905年,李叔同母亲病故之后,他便决定东渡日本留学。临行前,他创作了一首慷慨激昂、充满了忧患意识的《金缕曲·别好友东渡》。这首古诗真切地表现出他出国前的心境:

披发佯狂走。莽中原,暮鸦啼彻,几行衰柳。破碎山河谁收拾?零落西风依旧,便惹得离人消瘦。行矣临流重太息,说相思,刻骨双红豆。愁黯黯,浓于酒。

漾情不断淞波溜。恨年来絮飘萍泊，遮难回首。二十文章惊海内，毕竟空谈何有？听匣底苍龙狂吼！长夜凄风眠不得，度众生哪惜心肝剖？是祖国，忍孤负。^①

1906年，在日本的李叔同独自编印、出版了我国最早的音乐刊物——《音乐小杂志》（仅出一期），这份刊物所有文稿的撰写，包括插图、封面的制作，都由李叔同一人承担。在这本杂志中，发表了他编写的学堂乐歌作品三首，它们是：《隋堤柳》、《我的国》、《春郊赛跑》。在这些歌曲中，流露出他对现实的不满和迫切要求扬鞭疆场、重振中华的豪情。同年，李叔同入东京上野美术专门学校学习绘画、兼攻音乐。在那里，他对日本上演的欧洲话剧产生了兴趣，在日本著名的戏剧家藤泽浅二郎的帮助下，李叔同与同学曾孝谷等人一同，在东瀛组织了我国第一个话剧团体——“春柳社”。随着“春柳社”影响的扩大，欧阳予倩、陆镜若、马绌士等近现代话剧名家也先后加入该社。在其后的话剧活动中，李叔同曾经因为饰演《黑奴吁天录》中的爱美柳夫人和《茶花女轶事》中的薇奥莱塔而闻名于当时的日本剧坛。

1911年，李叔同学成回国，开始在天津工业专门学校、直隶模范工业学堂任教。1912年秋天，李叔同赴杭州，任教于浙江两级师范学校（后改名为浙江省立第一师范学校），后又曾兼任南京高等师范学校的相关教职。在这段时间内，李叔同为我国近代艺术教育事业做出了显著的贡献。我国“五四”新文化运动时期的许多音乐家、美术家、历史学家，如丰子恺、刘质平、吴梦非、李鸿梁、曹聚仁等，都曾先后受教于他的门下。此间，他先后参与著名诗人柳亚子领导的诗歌团体——“南社”，在国民党元老陈英士主办的“太平洋报社”的麾下担任文艺编辑，主编该报社的副刊——《太平洋画报》。当时正当辛亥革命成功之初，李叔同满怀豪情地写下了一首“满江红”，抒发自己对革命志士的颂扬之情：

皎皎昆仑山顶月，有人长啸。看囊底，宝刀如雪，恩仇多少？双手裂开麒麟胆，寸金铸出民权脑。算此生不负是男儿，头颅好！

荆轲墓，咸阳道；聂政死，尸骸暴。尽大江东去，余情还绕。魂魄化成精卫鸟，血花溅作红心草。看从今，一担好山河，英雄造！

① 谷流、彭飞编著：《弘一大师谈艺录》第8页。河南美术出版社1998年10月第1版。

1913年,李叔同为浙江两级师范编辑出版了《白杨》,刊内收入了他的8篇文字及其音乐作品。其中有:《音乐序》、创作歌曲《春游》、《西洋乐器种类概说》(1、2章)等。其中的《西洋乐器种类概说》,是一篇中国近代历史上较早全面介绍西方管弦乐器知识的文章。1915年后,由于经常失眠、他开始对佛教的宗教理念及其修身养性的“断食”、“坐禅”生活方式发生兴趣,在经过了“断食”、“静修”这个过程之后,最终在1918年7月,李叔同抛弃世间一切人伦情长,“出家”入杭州的虎跑寺为僧。法名“演音”,号“弘一”。此后,除了一心钻研佛学外,他基本上不再写作诗、画、歌、乐。1942年10月13日,李叔同圆寂于福建泉州开元寺的温陵养老院,终年63岁。

李叔同一共创作了学堂乐歌及其他歌曲70余首。早年编创的作品,均收集在他于1905年编辑的《国学唱歌集》中。留学回国以后,李叔同结合国内音乐教学现实的情况,又编写了几十首乐歌作品。这些作品,未能在生前出版,后来由丰子恺先后在《中文名歌五十首》^①和《李叔同歌曲集》^②中收录。1990年,钱仁康先生等人在他们编订的《李叔同——弘一法师歌曲全集》^③中,又作了大量的增补和详细的注解。

李叔同在创作方面主要包括:选曲、填词、作词、作曲四种方式。他的学堂乐歌作品多采用古代与近代文体的诗词。取材于《诗经》、《离骚》、唐宋诗词和昆曲等,这些诗词又多具有爱国思想和情绪。如:屈原的《离骚》、李白的《行路难》、辛弃疾的《菩萨蛮》、李商隐的《隋宫》等。李叔同早年所编写的学堂乐歌,受当时“变法维新”的影响比较明显,流露出他对当时祖国存亡的忧虑,迫切要求为国捐躯的爱国热情。如:由黄公度作词的《出军歌》;由他自己作词的《哀祖国》、《隋堤柳》、《我的国》、《扬鞭》等;还有他于1905年在上海“沪学会”教课时采用的《祖国歌》^④等。这些作品中,以《祖国歌》的影响为最大。

李叔同创编的大部分学堂乐歌作品,主要都是在他回国前后及担任

① 丰子恺:《中文名歌五十首》,开明书局1927年出版。

② 丰子恺:《李叔同歌曲集》,音乐出版社1958年出版。

③ 企释、培安:《李叔同——弘一法师歌曲全集》,上海音乐出版社1990年出版。

④ 关于《祖国歌》歌词的作者问题,音乐史学界至今还存有争议。有关情况可参见钱仁康、张静蔚先生的有关论著。

师范教学工作期间完成的。其中的一些作品是结合青年学生的生活现实,为他们歌唱练习时使用的。其中有:《春游》(三部合唱)、《送别》、《莺》、《归燕》(四部合唱)、《西湖》(三部合唱)、《采莲》(三部合唱)、《春夜》(齐唱与二部合唱)等。还有一些是触景生情的个人抒怀之作。其中有:《早秋》、《忆儿时》、《冬》、《月夜》、《梦》、《秋夜》等。这些作品也是李叔同歌曲中影响最大的部分。在这些抒情性的歌曲中,有一些已经开始展现出他日益浓重的宗教情怀。如:《月》、《落花》、《幽居》、《天风》、《长逝》、《悲秋》、《月夜》、《晚钟》(三部合唱)、《幽人》(四部合唱)等。

李叔同在他创作的后期逐渐意识到仅仅引用外来曲调填词的局限性,开始走向自己独立创作词曲的道路。其中,他自己创作的三首学堂乐歌——《春游》、《留别》、《早秋》,这些作品已经凸显出中国早期艺术歌曲的美学特征。李叔同自己创作词曲的作品共有 6 首,另外 3 首在美学属性方面,已经不属于学堂乐歌作品,它们是:《浙江省立第一师范校歌》(曲谱已遗失)、《南京高等师范学校校歌》(歌词、曲谱均遗失)、《厦门第一届运动会会歌》。在这些创作作品中,李叔同虽然在手法上借鉴了西方近代的作曲手法,但是在这些作品中,已经展现出李叔同个人的艺术风格与美学趣味。

据钱仁康先生的研究,^①李叔同的乐歌编写与创作,从歌曲的内容与形式上看,可以分为以下三类:

第一类是爱国歌曲。爱国歌曲是学堂乐歌作品中的主流作品,李叔同在自己的创作中,也毫不例外地作为自己的主要作品来看待。他在辛亥革命之前编创的爱国乐歌作品有两种类型:1. 歌颂祖国大好河山与悠久历史的内容。这类歌曲以《祖国歌》、《我的国》、《大中华》为代表。这 3 首歌曲的内容“表现了对祖国光荣历史和大好河山的赞美,并表达了发愤图强的雄心壮志,字里行间充满着民族自豪感”^②。其中的《祖国歌》唱出了中华民族漫长的悠久历史和灿烂文化,表达了作者“掌剑挥刀”“鼓吹庆升平”的豪情壮志。2. 表现作者忧国忧民的忧患意识的内容。这类歌曲以《国学唱歌集》中的作品和《隋堤柳》、《满江红》等为代表。这类作品的内容都反映了作者的忧患意识,在由他自己作词的《喝

① 钱亦平编:《钱仁康音乐文选》(上册),第 28 至 29 页。上海音乐出版社 1997 年 11 月第 1 版。

② 同上,第 28 页。

火令》、《哀祖国》中,李叔同借古喻今,唱出了忧国忧民的慷慨悲歌。

第二类是抒情歌曲。抒情歌曲是 20 世纪初期中国新型文化中的一个重要组成部分,这类歌曲为后来的艺术歌曲的诞生与发展,提供了重要的基础。李叔同在这类歌曲的创作中,投入了相当的精力和时间,也取得了引人注目的成果。按照钱先生的研究,李叔同的抒情歌曲有三种类型:1. 表现宁静致远、淡泊明志内容的。这类作品以《幽居》、《幽人》为代表。2. 表现借景抒情、寓情于景,抒发作者对大自然感受内容的。这类作品以《春游》、《早秋》、《西湖》为代表。在《早秋》中,作者刻画了秋日来临、万物凋零的悲凉景象,音乐的旋律在徐缓、平和、柔美的基础上,又富于旋律的起伏感与节律的动态感,同时又带有馥郁、雅致、古朴的中国文人气质。作于 1913 年以前的《春游》,是一部三声部的合唱曲,作品以抒情、流畅的音乐语汇,准确而又形象地刻画出春回大地、万物复苏的景象。在作品中,人们怀着激动的心情畅游春景;演唱该曲热爱生活、感恩大自然的心情油然而生。3. 表现缅怀往事、思乡情怀、亲人别离为内容的。这类作品以《送别》、《留别》、《梦》、《忆儿时》为代表。其中的《留别》是一首二部合唱,它描绘了人与人之间恋恋不舍、依依惜别的真挚而又美好的情感。开始处使用平行三度的二声部,当发展到“且高歌休诉”时,二部旋律转为平行六度。这种变化既造成形式上的对比,又准确地刻画出人们即将离别的惆怅心情。李叔同根据美国作曲家奥德维的曲调填词的歌曲《送别》,是流传于大江南北的名作。作者根据音乐内涵创作的歌词,恰如其分地表现了音乐的意境;并富于古雅、真挚、忧郁的情感内容,是 20 世纪词曲结合的典范之作。

第三类是哲理歌曲。哲理歌曲是宣扬新型文化理念的“寓教于乐”的重要类别,李叔同为了宣扬新型文化观念,也非常重视此类歌曲的创作。这类歌曲以《落花》、《悲秋》、《月》、《晚钟》等为代表。其中《落花》向听众展现的哲理是:“荣枯不须臾,盛衰有常数”;“朱华易消歇,青春不再来”。《悲秋》向听众展现的哲理是:“镜里朱颜,愁边白发,光阴暗催人老。纵有千金,千金难买年少”。《月》、《晚钟》向听众宣扬的则是佛家的宗教理念:“惟愿灵光普万方,荡涤垢滓扬芬芳”;“庄严七宝迷氤氲。瑶华翠羽垂缤纷”。从这里,我们依稀可以找到李叔同为什么在人生正得意之时,悄然遁入空门的缘由与答案。

李叔同在学堂乐歌填词、创作方面探索出自己的个人艺术风格,这

种风格主要体现在以下几个方面:1. 李叔同所作的学堂乐歌的歌词,思想内容深刻、哲理内涵丰富、声调音韵古雅、声音情感并茂。2. 李叔同所遴选的曲调,都是在西方社会广泛流传的,既具有高雅的艺术气质,又兼备通俗文化品位的经典性音乐小品。3. 李叔同所创作的曲调,都是在富于中国传统文人音乐韵味的同时,还兼备当时社会人的审美趣味,具备雅俗共赏的文化品位。4. 李叔同所作的学堂乐歌,非常注重曲调的优美流畅、词曲结合的完美无缺、艺术形象的丰满感人、声调音韵的朗朗上口。

正是由于以上这些原因,使得李叔同的学堂乐歌创作在前人的基础上,做出了全新的发展。这种发展主要体现在:1. 李叔同的学堂乐歌作品具有更多的抒情气质,而且多数作品是带有艺术歌曲品质的抒情歌曲。2. 李叔同的音乐语汇与和声手法也更为成熟。3. 创编的学堂乐歌作品的演唱方式多样,有些歌曲还按照专业音乐作品的标准,编配了钢琴伴奏。4. 作品的形式结构也相对复杂、严谨、完整。5. 与其他人在创编的学堂乐歌作品中过分地偏重思想道德、政治理念灌输教育的做法所不同的是,李叔同的作品是在注重音乐艺术自律性美学特征表现的基础上,兼顾新型文化知识 with 政治观念的传播。这些都显示出他在处理政治与艺术的关系时的睿智,和他在西方近代音乐与中国古典诗词歌赋方面所具备的深厚造诣和丰富修养。

所以,李叔同在 20 世纪初叶是一位集新文化理念与新艺术标准、中国传统文化精粹与西方近代音乐经典基本手法于一身的代表性人物。

第六节 学堂乐歌的历史建树及局限

由于学堂乐歌这个“舶来品”的出现,迫使中国现实音乐文化的版图重新分划。原生态的传统音乐文化(传统的民间歌曲、歌舞音乐、器乐音乐、戏曲音乐、曲艺音乐)不得不根据社会现实的发展而从原来的主流地位上走下来。学堂乐歌这个带着浓重的东洋音乐文化与西洋音乐文化印记的新型音乐品种,活脱脱地步入中国音乐文化的主流品种的地位。这种现象的出现,不是外部压力的结果,而是中国政治家、音乐家面对现实处境的自主选择。

这种选择行为造成的现实结果如何？

这种选择行为的历史意义何在？

这种选择行为有何历史局限性？

等等。

都是我们必须不断重估的历史遗留问题。

历史地看，学堂乐歌运动具有如下几个历史建树：^①

第一，通过学堂乐歌的创编、教育运动，使得 20 世纪中国的新型学校普及音乐教育体系全面建立起来。这个体系的建立，是中国社会由古代的农耕文明向现代的工业文明转化的一个重要标志。

第二，第一次大规模地引进西方古典主义、浪漫主义以及日本大众流行音乐的文化成果，并以这些成果改造中国现实社会音乐教育体系和音乐创作体系。这使得中国现实音乐文化有了大量的外来文化成分，从而打破了传统音乐文化的现实格局。

第三，学堂乐歌所开创的新音乐传统与这个传统所产生的新音乐成果，“在‘五四’以后”，“逐渐成为中国歌曲的新传统；约至 20 世纪 40 年代，通过新秧歌运动的深入发展，这两条线汇合起来，终于形成我国近代音乐文化的更进一步的新传统。”^②

第四，在曲折中找到了一条中国现代性的社会普及音乐教育的道路，使得中国古代“传子不传外”、“口传心授”的音乐教育模式得到改造，音乐教育的受众数量得到了全面提高。

第五，通过学堂乐歌的教唱运动，使得现代文化观念得到了广泛的传播，“寓教于乐”的政治目的获得了较为全面的实现。

第六，国粹主义的音乐创作与批评观念开始崛起。在经过了一个时期的全面地汲取东、西洋音乐曲调填词的过程以后，以李叔同等人为代表的国粹派开始怀疑这种做法。认为长此以往，音乐的“中学”（国粹）传统将会丧失。所以他们便奋起直追，努力以西方现代科学的音乐手法来重新整理中国传统音乐遗产。

第七，音乐艺术的主体意识与本体意识开始萌动。主体意识萌动的

① 在这里所总结的历史建树与历史局限，是根据本人在《20 世纪中国音乐批评导论》各个章节中的总结部分改写的。虽然这些总结是针对音乐批评的，但是其中的大部分同样也可以适用于音乐创作。

② 黄翔鹏：《清末的“诗界革命”和“学堂乐歌”》，《词刊》1983 年第 3 期。

重要标志就是:从师法日本转向师法欧美,进而转向自己独立地创作音乐与歌词,其中的沈心工、曾志忞、李叔同都是这种意识的承载者。本体意识萌动的重要标志就是:部分音乐家开始注重音乐艺术本体的美学属性问题。自王国维^①提出大部分的学堂乐歌作品已经演变为“修身科之奴隶”^②的批评之后,沈心工、李叔同等学堂乐歌的核心人物,同时也开始注重音乐艺术的自律性美学属性问题。

历史地看,学堂乐歌运动具有如下几个历史局限:

第一,政治功利目的的极端化,使得学堂乐歌在诞生之初就沾染着忽视音乐的艺术属性的印记。由于学堂乐歌的诞生,不是源于音乐艺术自身的发展需求,而是源于社会改良的政治功利性目的。所以,当这门艺术尚未成熟的时候,就承载了过重的外在性功利责任。使得它无暇按照自身的自律性美学属性,做出一定程度上的学科建设。艺术上的粗糙性与目的上的急功近利,在大部分乐歌作品中普遍存在着。

第二,对中国传统音乐普遍存在着贬斥性的歧视心理。由于政治、经济、军事上的失败,人们开始对于自己的文化传统产生了怀疑。在他们的眼里,“古乐今乐二者,皆无所取焉。”^③“中国之物,无物可改良也,非大破坏不可,非大破坏而先大创造亦不可。”^④过度地贬斥所造成的不良影响,就是中国社会对自己民族文化的信心不足,不能客观地面对中国传统音乐与西方现代音乐文化整体的局限与问题。

第三,机械地选曲填词导致许多作品不具有历史生命力。虽然沈心工、李叔同等音乐家在自己的创编活动中非常注重词曲的关系问题,但是社会整体的音乐教育工作者在政治功利目的的驱使下的音乐“创作”所产生的作品,大多数没有艺术的与历史的生命力。大部分的乐谱随着历史的发展,而迅速地从社会现实音乐生活中消失。

第四,在学习外来音乐的过程中,普遍存在着对东、西洋音乐过度美化的倾向。也是由于政治、经济、军事上的失败的原因,当时的音乐家们

① 王国维(1877~1927),晚清秀才,浙江海宁人。字静安,号观堂。1907年开始从事中国戏曲、词曲的研究,著有《宋元戏曲史》、《人间词话》等。1922年任溥仪的“南书房”,后又任清华研究院教授,1927年投昆明湖自杀。

② 王国维:《论小学校唱歌之材料》,《教育世界》1907年10月第148号。

③ 匡石:《中国音乐改良说》,《浙江潮》1903年6月第6期。

④ 曾志忞:《〈乐典教科书〉自序》,1904年出版。

普遍存在着一种自卑意识,这种意识使得他们在看待东、西洋音乐时多的是褒扬与赞美,缺少的是冷静与客观。此时的音乐家们言必称“东洋”与“泰西”也成为一种心理定势,在此心理定势驱动下的音乐创编活动的结果是可想而知的。

第五,对中国传统与民间音乐的歧视观念,导致作品中的民族性与个性缺乏。在他们看来,民间音乐“其中所包含者,均不出科名、男女、强盗三大类”^①。匪石认为昆曲使人“弱”、使国“衰”;北曲是“顽人之写照也”;秦声为“亡国之音矣”;杂曲是“卑妾之声也”^②。曾志忞也认为“俗乐淫陋”^③;竹庄把俗乐的现实状态称之为“淫哇之声,遍于天下”^④。

.....

总之,学堂乐歌时期的音乐活动及其音乐成果,已经成为一个既定的历史存在,也成为20世纪中国音乐历史上的新型文化遗产。正如黄翔鹏先生所言,后来的儿童歌舞剧、抗日救亡歌咏运动、新秧歌运动等,都是在借鉴了这个传统的成果以后蓬勃发展起来的。

① 竹庄:《论音乐之关系》。

② 匪石:《中国音乐改良说》。

③ 曾志忞:《乐理大意·序》。

④ 同①。

第二章 “五四”新文化运动时期的中国新音乐(1919~1937)

如果说学堂乐歌运动是 20 世纪中国音乐史上的第一次“开放”运动的话,“五四”新音乐运动就是 20 世纪中国音乐史上的第二次“开放”运动。与第一次“开放”运动“学堂乐歌”所不同的是:这个时期在 20 世纪中国历史上是更为全面“开放”的时期,也是中国新音乐的“主体意识”更为勃发的时期。如果说“学堂乐歌”运动是中国新音乐文化的“初啼”的话,“五四”新音乐运动就是中国新音乐历史上的第一个高峰。

这个时期中国新音乐发展的动力与学堂乐歌时期一样,也是源自于社会文化、政治转型的要求。在社会文化批评强大驱动力的推动下,作为“五四”新文化运动一个子项的新音乐运动拉开了帷幕。“五四”新音乐文化一方面继承学堂乐歌的新音乐传统,另一方面在崭新的、现代型的专业音乐教育体系里,20 世纪中国音乐历史上第一批专业音乐家与专业音乐创作诞生于世。这些成就较为集中地体现在蔡元培、萧友梅、赵元任、刘天华、黎锦晖、黄自等人的音乐社会活动、音乐教育及音乐创作的实践之中。

这个时期新音乐创作的成就主要集中在小型声乐作品、小型器乐曲和儿童歌舞剧方面。小型的声乐曲主要有:校园歌曲、抒情歌曲、小型合唱曲等;小型的器乐曲主要有:独奏、重奏、室内合奏、小型音乐会序曲等;儿童歌舞剧主要以黎锦晖的创作为代表。萧友梅、赵元任、刘天华、黎锦晖、青主、黄自等新音乐家,就是在这些领域中取得较大成就的新音乐作曲家。

第一节 “五四”新文化运动时期中国新音乐的文化生态

自鸦片战争以来,新音乐在历经新文化思潮与运动的洗礼之后,到了“五四”时期达到了高潮。按照梁启超的三段观念论,“洋务运动”、“戊戌变法”、“五四”新文化运动分别对应着文化批评的“器物阶段”、“政教阶段”、“文化阶段”。辛亥革命后的十余年的时间里,清王朝一统天下的局面已经成为历史,军阀政权也由于自身的不稳定因素频繁更换。由于一统模式的消解,中国思想文化史上的第二个^①思想多元时代开始出现了。

“五四”新文化运动的核心是追求思想的启蒙与建设社会的民主。被称为“一枝独秀”的流亡青年陈独秀回到了祖国,在1915年9月创办了《青年》杂志,开始在前人的基础上更为全面地向传统文化及其文学艺术展开猛烈抨击。他提出了“自主的而非奴隶的”、“进步的而非保守的”、“进取的而非退隐的”、“世界的而非锁国的”、“实利的而非虚文的”、“科学的而非想象的”^②六项新文化批评标准。陈独秀在《新青年》中大力地倡导民主与科学的精神,呼吁要从西方请进德先生(Democracy,民主)与赛先生(Science,科学),并以此来“救治中国政治上、道德上、学术上、思想上一切的黑暗”^③。“五四”新文化运动的另一面旗帜——胡适,也对传统文化展开了尖锐的批判。他的文化批评观念的核心是“输入学理,整理国故,再造文明”与“充分的世界化”。1917年1月,他在《新青年》杂志上发表了著名的文论《文学改良刍议》^④,在文中提出了“八不主义”:“1. 须言之有物;2. 不模仿古人;3. 须讲求文法;4. 不作无病之呻吟;5. 务去滥调套语;6. 不用典;7. 不讲对仗;8. 不避俗字俗语。”陈独秀、胡适与李大钊等人一起,成为具有“文化激进主义”倾向的主要代表性人物。他们与以严复、杜亚泉、章士钊、梁漱溟、辜鸿铭等人为代表的“文化保守派”(又称“文化守成主义”)相互对立。“文化保守派”则从

① 中国思想文化历史上的第一个多元时代,是春秋战国时期。

② 陈独秀:《敬告青年》,《青年》杂志1915年9月15日(《新青年》杂志的第1卷各期为《青年》,到了1916年的9月1日出版第2卷第1期的时候,才更名为《新青年》)。

③ 陈独秀:《本志罪案之答辩书》,《新青年》1919年1月15日第6卷第1号。

④ 胡适:《文学改良刍议》,《新青年》1917年第2卷第5期。

另一面对新文化运动的主流派展开思想的对弈。这个派别以其丰厚的国学素养、全面的西学眼光,力陈自己的国粹主张,成为新文化批评的重要制衡力量。

在两极之间起着重要的统领作用的人物,就是“五四”新文化运动的代表人、中国现代新音乐教育体系的有效推动者——蔡元培。蔡元培以其“循思想自由原则,取兼容并包主义”^①的思想观念,在他主持北京大学工作时,广泛地吸引持各种思想观念的文化精英进入北京大学。以至于在整个“五四”新文化运动时期,北京大学实际成为新思想的大本营与新文化批评观念的策源地。蔡元培看到了当时中国民众社会精神生活的混乱无序与茫然无着,提出了著名的“以美育代宗教”的主张。并且认为进行音乐等类艺术的实践和教育是实现这个主张的最为行之有效的手段。在他认识到这个问题的症结以后,便把注意力集中到学校美育教育体系的建设上面。他为了建立现代型的美育教育体系一直在奔走、在呼吁。在音乐领域中,从积极鼓励北大爱好音乐学生组织的音乐社团,到“北京大学音乐传习所”的诞生于世,从“北京大学音乐传习所”被北洋军阀扼杀,到“国立音乐院”的另起炉灶,无一不是他的这种文化批评观念在起着核心的驱动作用。

音乐领域中的新文化运动就是在文化领域中的新文化运动的思想基础上开展的。文化上的“启蒙”与政治上的“救亡”是“五四”新文化运动时期两个基本主题。在新音乐领域里,这两个主题也相互对应着。文化领域里的两个极端——“文化激进主义”与“文化保守主义”,在音乐领域里也有相应的表现。

由于国门洞开,西方近代与现代艺术批评观念得以大量引进。一时间现实主义、自然主义、浪漫主义、唯美主义、象征主义、印象主义、心理分析派、人道主义、进化论、实证主义、尼采的超人哲学、叔本华的悲剧论、马克思主义等等,纷纷在中国知识分子中找到了代言人。他们开始以这些新型理论解析中国的社会文化问题,诞生了一系列的研究成果。当然,由于音乐家自身所处社会地位的不同,音乐界对这些“主义”的使用是有限的,但是一些“主义”已经被音乐家所运用,并取得一批新成果。

① 蔡元培:《答林琴南书》,《公言报》1919年4月1日。

第二节 专业音乐教育之父——萧友梅

萧友梅(1884. 1. 7~1940. 12. 31),作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家。字雪朋,号思鹤。广东香山县人(今中山市)。

1884年1月7日,萧友梅出生于广东省香山县。其父亲萧煜增,原是前清的秀才,后以塾师为生。萧友梅5岁时,随父移居澳门,入陈子褒开设的“灌根草堂”学习。幼年深受双重文化的熏陶:一方面他的家学深厚,“灌根草堂”的国学教育对他产生了深刻影响;另一方面他曾于幼年期间居住于澳门,也深受西方教会文化与音乐的熏陶。萧友梅与孙中山是同乡,而且交往频繁而亲密。1899年,萧友梅进入广州著名新学堂——“时敏学堂”学习,1901年毕业,并作为该校的第一届毕业生跟随其校长邓家仁留学日本。萧友梅先在东京高等师范附属中学学习,后转入东京帝国大学教育系。同时,他还在东京音乐学校学习钢琴、声乐等课程。戊戌变法失败后,大批革新派知识分子纷纷逃往日本。1905年,孙中山、廖仲恺、胡汉民等人在日本成立了著名的“同盟会”。1906年,由孙中山介绍萧友梅加入了同盟会,萧友梅的住所也就成为孙中山、胡汉民等人经常聚会的地方。1909年,萧友梅学成回国,参加清政府对出国留学毕业生的“会试”,取得了“文科举人”的名位。不久被“学部”(相当于现在的教育部)聘为“视学”。1912年中华民国正式成立,孙中山当选为临时大总统,萧友梅被任命为总统府秘书。同年,孙中山被迫下野,萧友梅便回到广东,在胡汉民主持的广东省都督府任教育司学校科长。

1912年11月,萧友梅被公费派往德国留学。入莱比锡音乐学院学习理论作曲,同时在莱比锡大学学习教育学。1915年夏,修毕莱比锡音乐学院的课程。1916年7月,以博士论文——《17世纪以前中国管弦乐队的历史研究》,在著名音乐学家胡戈·里曼(Hugo Riemann)的主持下通过了学位答辩,并获得该校的哲学博士学位。当时正值第一次世界大战,萧友梅无法回国。在同年10月,他又入柏林大学哲学系及斯特恩音乐学院继续研修。

1919年8月,他离开德国,在游历瑞士、法国、英国、美国之后,于

1920年3月从旧金山回到北平。先后任教育部编审员、北京高等师范学校实验小学主任等职。之后应聘为北京大学中国文学系讲师、北京大学“音乐研究会”导师,并开始参与中国音乐界的活动。1921年1月,又应聘担任北京女子高等师范音乐体操专修科主任、音乐科主任等职务。1922年,经萧友梅提议,北京大学“音乐研究会”正式改建为“北京大学附设音乐传习所”,他受聘担任该所的教务主任,主持日常教学管理工作。1926年8月,他又兼任北京国立艺术专门学校音乐系主任。1927年夏,奉系军阀控制的北京政府教育总长下令将北京所有院校的音乐系科撤销。萧友梅不得不离开北京,在蔡元培、杨杏佛等人的支持下,中国第一所专业高等专业音乐教育机构——国立音乐院,于同年秋天在上海正式成立并公开招生。自20世纪的20年代始,萧友梅把精力全部都投入到北京的3所音乐教育机构的教学和管理工作之中。在专业教育之余,他也非常重视普通音乐教育的发展和音乐学术的研究,并编写了大量的教材,发表了大量的音乐学术研究文章。进入30年代以后,把精力完全投入到国立音乐院(后改名为“国立音乐专科学校”)的建设和管理方面。除了零星的研究还继续从事之外,个人的音乐创作活动几乎完全停止。

为了保证当时中国唯一的专业音乐学院的教学质量,萧友梅自始至终地重视教学体系的建设和教学人才的引进工作。在建院之初萧友梅就确立了在当时较为科学、系统的音乐教学体制与课程结构,以及与之配套的管理机制。在教学理念上,萧友梅忠实地执行了蔡元培“兼容并包”文化理念,在教师队伍还不稳定、充足的情况下,在“音专”设立了民族器乐演奏专业(开始只招收琵琶专业学生)。还明确规定“音专”所有理论作曲和西方器乐演奏的学生,都必须选学一门民族乐器演奏作为自己的专业副科。在中国理论教学方面,萧友梅还亲自开设了“中国古代音乐史”(当时他称为“旧乐沿革”),并专门为之编写了一本四万多字的教材。他广泛地招贤纳士,将居住在北京、上海的中外优秀音乐家悉数聘请到上海的国立音专任教。千方百计筹措资金,将有限的经费首先满足支付教师的薪水和购置教学设备与音乐资料的需要。经过他的不懈努力,当时在国内著名的音乐家,几乎全被他聘为音专教师。国内的音乐家有:朱英(琵琶)、应尚能(声乐)、周淑安(女,声乐)、赵梅伯(声乐及合唱指挥)、吴伯超(理论作曲)、黄自(理论作曲)、萧淑娴(女,理论作

曲)、李维宁(理论作曲)、陈洪(理论作曲)等。外籍音乐家有:托诺夫(小提琴)、查哈罗夫(钢琴)、拉查雷夫(钢琴)、富华(小提琴)、舍甫磋夫(大提琴)、苏石林(声乐)、欧萨可夫(钢琴及作曲理论)、克里罗娃(女,声乐)等。为了加强管乐器的教学力量,把当时在上海“工部局管弦乐队”优秀的木管和铜管演奏员全部聘为“音专”教师。萧友梅也非常重视文化课程的教学,聘请了一批当时著名的文化名人(如:龙榆生、韦瀚章、梁就民等人)担任“音专”的文化教员。就是在萧友梅殚精竭虑的领导下,上海“国立音专”培养的音乐人才,多数在后来都成为中国音乐事业的核心力量。

作为一位作曲家,萧友梅是20世纪中国音乐史上第一批掌握西方作曲技术理论体系,并以此进行专业音乐创作的作曲家之一。萧友梅的大部分作品写于20年代他在北京工作的时期,自从他主持国立音乐专科学校的教学管理工作之后,基本停业了创作活动。萧友梅的一生共作有一百余首歌曲。商务印书馆于1922年10月出版了他的《今乐初集》,其中收录了他的大部分此类歌曲。之后的1923年8月和1924年5月,商务印书馆还为他相继出版了《新歌初集》和《新学制唱歌教科书》。由于印行时间较早,《今乐初集》和《新歌初集》也随之成为中国近现代史上最早的个人歌曲作品专集。其他的代表性作品,还有:合唱曲《春江花月夜》;两首钢琴曲:《哀悼引》、《新霓裳羽衣舞》;大提琴独奏曲两部:《秋思》、《弦乐四重奏》等。

声乐作品是萧友梅作品中的主要门类,为了适应当时社会民众的接受能力,萧友梅的声乐作品以小型作品为主,这类作品大多是表现社会现实、适合大众传唱的通俗性作品。从音乐风格和作品内容上看,萧友梅的小型声乐作品主要有以下几类:

1. 弘扬爱国“主旋律”的作品。主要有:《华夏歌》(章太炎词,1920)、《民本歌》(范静生词,1921)、《卿云歌》^①(1921)、《五四爱国纪念歌》(1924)、《国耻》(1928)、《国民革命歌》(1928)、《从军歌》(1931)等。为了突出这类歌曲面向大众的特点,萧友梅将这类歌曲的音乐风格,确定为较为通俗易懂的进行曲形式。2. 歌颂校园生活的作品。代表性作品有:

①《卿云歌》是萧友梅应北洋政府“国歌研究会”的征集活动而创作的。1921年,经当时的“国会”正式表决,确定为“中国国歌”。

《女子自觉》(1922)、《女子体育》(1922)、《人生》(1924)、《美德》(1925)等。这是萧友梅歌曲创作的重要创作领域,作曲家后来将这些校园歌曲,分别收在3本教材性的曲集中〔它们分别是:《今乐初集》(供高中用,1922年出版);《新歌初集》(供高等学校用,1923年出版);《新学制唱歌教科书》(供初级中学用,1924年出版)〕。这些歌曲的内容主要是通过学校生活描述,对学生进行思想道德、审美情操教育。

3. 揭露黑暗现实的作品。主要有:《问》(1922)、《南飞之燕语》(1923)、《国土》(1925)等。

4. 歌颂自然景物的作品。诸如:《扬花》(1923)、《晚歌》(1923)、《柏树林回旋曲》(1923)、《星空》(1925)等。

从思想性方面看,《五四爱国纪念歌》是萧友梅为了纪念伟大的五四运动五周年而创作的在当时取得较大社会影响力的群众歌曲。作品问世后,萧友梅又将这首作品编配为合唱作品,以管弦乐队伴奏。纪念会当天,在由“北京青年会”组织的国民音乐大会上,作者本人亲自上台指挥演出。作品的演出,在当时取得了振奋国民信心的社会效果。由四段歌词写成的作品采用分节歌的形式,音乐形态具有旋法凝练、结构简单、旋律流畅、节奏激越、词曲结合紧密而自然的特点。萧友梅使用昂扬激越的旋律和铿锵有力的节奏创作的这首歌曲,以热烈而奔放的情绪,对“五四”新文化运动和“五四精神”给予热情洋溢的颂扬。由于这些特点,使得这首歌曲在当时同类创作中,在思想性、艺术性方面均获得了较高的社会评价。从艺术性方面看,抒情独唱歌曲《问》,是萧友梅各种体裁歌曲中流传最为广泛、影响最大的作品。《问》共有两段歌词,第一段从对自然景物的吟咏转到对国家命运的担忧,第二段从对人生的探索升华到对人类的关切。萧友梅和易韦斋对当时国内军阀混战、国破家亡的现实表现出了深深的忧虑。进而,又对人们发出了一系列意味深长的追问,具有深邃的哲理意境。这首作品情绪平稳、旋律流畅、和声简洁。钢琴伴奏潇洒从容,好像是在追问、又好像是在沉吟。钢琴与声乐相映成辉、意境隽永。

萧友梅的大型声乐作品以独唱《扬花》(易韦斋词)、女声合唱《别校辞》(易韦斋词,1924年出版)、合唱套曲《春江花月夜》(张若虚词,1929年出版)为代表。其中的合唱套曲《春江花月夜》、女声合唱《别校辞》是他对大型合唱创作的探索性尝试。《扬花》是一首篇幅较长、规模较大的音乐会独唱歌曲。由于这部作品的出现,为中国新音乐家探索大型独唱

歌曲的创作,做出了可贵的尝试。《别校辞》是作曲家应北平女子高等师范学校毕业生的委约而创作的,该作在北京首演时,作曲家还专门配上了管弦乐伴奏。由于各种原因,《别校辞》一直未能正式出版和二度演出。合唱套曲《春江花月夜》是萧友梅对大型多声部合唱形式进行民族化探索的实验性作品。《春江花月夜》共有 10 段音乐构成,在表演形式上有男声独唱、女声独唱、男声合唱、女声合唱、混声合唱等。在作品结构上,作曲家有意识地运用中国传统“大曲”的“多段连缀”结构手法,试图创造出一种有异于西方大型声乐套曲(如清唱剧、康塔塔)的新型合唱结构形式。在和声技法方面,萧友梅按照近代欧洲大小调功能体系的规范进行创作;为了使得大型作品的戏剧性特点得以展示,按照功能和声的调性布局 and 转调手法配置和声。由于作曲家是按照功能和声的手法创作大型声乐作品,所以每段音乐的调性布局也显得较为规整:10 段音乐中的第 1、2 段,建立在主调(降 A 大调)上;第 3、4 段,建立在 F 大调上;第 5 段,建立在降 B 大调上;第 6 段建立在降 E 大调上;第 7 段又回到主调(降 A 大调)上;第 8 段建立在 F 大调上;第 9、10 段(用小提琴、钢琴演奏的尾声)再回到主调(降 A 大调)上。总体看来,作品存在着和声的色彩相对单纯,伴奏的织体比较呆板、旋律的展开较为机械等问题。

作为一位“五四”新文化运动时期新音乐的代表性人物,萧友梅也注重器乐领域的创作。共计创作了 6 部器乐作品(其中两部作品有两种演奏形式的版本)。早期比较突出的代表作,是萧友梅在德国留学时期(1916 年 12 月)创作的《D 大调弦乐四重奏》(作品 20 号,献给莫兰多尔芙女士)、钢琴曲《哀悼进行曲》(原名《哀悼引》,作品 24 号,1916)等。其中的《D 大调弦乐四重奏》由四个乐章组成,作品的形式相对严谨、技法相对成熟。快板的第一乐章《小夜曲》,采用二部曲式的结构形式写成;行板的第二乐章《浪漫曲》,以无再现的复合三部曲式的结构形式写成,小快板的《小步舞曲》,用再现的复合三部曲式的结构形式写成;急板的第四乐章《回旋曲》,按照回旋曲式的结构形式写成。由于作者按照前期维也纳乐派的音乐结构方式写成,使得作品带有鲜明的德奥古典音乐的端庄、优雅、清新、流畅的风格与气质。《哀悼进行曲》原为悼念黄兴、蔡锷烈士逝世而作的管弦乐曲。在作品中,萧友梅模仿贝多芬《第三交响曲》中的“葬礼进行曲”的创作手法,完成了这部作品,以此哀悼这两位烈士。1925 年孙中山逝世的时候,萧友梅把这部作品改编为军乐合奏曲,

在孙中山先生的葬礼上演奏。正式出版以钢琴曲的形式发行。作者在《序》中对作品这样解释道：“全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写‘努力’‘奋斗’‘救中国’之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意”^①。《哀悼进行曲》是一部带有明显的欧洲古典葬礼进行曲风格的作品，音乐的主题忧伤、压抑、沉闷，中部是一个昂扬、激越的乐段，再现部分回到葬礼行进的氛围。该作品成为当时由中国新音乐家创作的、相对成熟的一部葬礼进行曲风格的器乐曲，也获得了一定的社会影响。

留学回国以后的1923年，为了配合北京大学音乐传习所管弦乐队排练、演出的工作，萧友梅根据古代历史文献的记载，创作了钢琴组曲《新霓裳羽衣舞》（作品39）。在这个作品的创作中，萧友梅尝试以新的艺术手法再现已经失传了一千余年的盛唐著名乐曲。同年年底，萧友梅将之改编为管弦乐曲，并亲自指挥北京大学音乐传习所的管弦乐队演奏此曲。后来以钢琴缩编谱的形式正式出版发行，该作品随之也成为中国音乐近现代音乐史上第一部以中国优秀传统文化遗产为新音乐创作题材的大型钢琴曲。乐队编制：长笛1，单簧管2，圆号1，低音长号1，定音鼓，第一、二小提琴，大提琴，低音提琴，钢琴。全曲由1个序曲、12段圆舞曲风格写成的乐段及1个慢速的尾声构成。作品具有主题变奏的结构特点，序曲的6个乐句的风格缓慢、雅致，具有全曲主题的结构功能。入拍后的12个乐段的材料，都是来自序曲的五声性音调。尾声较为短小，全曲结束在和弦震音与悠长的旋律上。萧友梅在《新霓裳羽衣舞》的创作中，一直都非常注重对音乐民族风格的探索。他参照中国唐代“大曲”的（“散序”、“中序”、“破”等）结构组织原则，试图探索大型组曲结构的新途径。由于是初步的尝试，乐段之间的结构显得冗长、呆板。在旋律与和声的写作上，作者有意识地突出了音乐的民族风格，取得了一定的成功。由于《新霓裳羽衣舞》诞生在中国新音乐的初级实验阶段，尽管有不成熟的地方，但也得到了当时音乐界的欢迎与好评。

萧友梅的器乐作品还有：《秋思》、《卿云歌》等。《秋思》（作品28号，发表于1930年《乐艺》第三期）是一部大提琴与钢琴的二重奏作品，创作于萧友梅回国初期。《卿云歌》是萧友梅为他创作的“国歌”改编的管乐

① 萧友梅：《哀悼进行曲·序》，《萧友梅文集》第139页。上海音乐出版社1987年出版。

合奏。

作为中国近现代音乐史上第一代专业作曲家中重要代表人物的萧友梅的音乐创作,虽然在音乐的语言手法上还比较单纯、在音乐的展开性陈述上也比较拘谨、在音乐的创作技法上还存在着较多的德国及其他欧洲国家古典音乐创作技法的印记。但是,作为“五四”新文化运动的成果之一的萧友梅的音乐创作,已经与本世纪初的学堂乐歌有了明显的不同。这种“不同”就是萧友梅已经开始独立、全面的创作,而不再是选曲填词。萧友梅以自己的新音乐作品,为中国近现代新音乐创作奠定了一块重要的基石。

第三节 “业余音乐家”——赵元任

赵元任(1892.11.3~1982.2.24日),字宜重(宜仲),江苏省武进人。被尊称为“中国语言学始祖”,同时也是“五四”新文化运动时期的著名音乐家。

1892年11月3日,赵元任出生于天津的名门望族。赵元任的六世祖赵翼,是清朝乾隆年间的进士,著名史学家、诗人;祖父赵执治是清末的官宦;父亲赵衡年曾经中过举人,喜爱昆曲、善吹笛子;母亲冯莱荪是一位精通昆曲,善于辞赋的才女。赵元任自幼就生活在这种家学背景中,耳濡目染了中国传统文学、音乐、戏曲的熏陶。1898年赵元任进入私塾学习,1900年随家庭移居常州,1906年入常州溪山小学。开始在这里接触新学。1907年考入南京高等学堂的预科班,各门功课全部优秀,深得美籍英语教师嘉化(D. J. Carve)的喜爱,并跟随嘉化夫人学习音乐。之后又考取了北京的清华学校^①学习。1910年,在当时外务部“游美学务处”组织的公费留学生考试中,他在400余名考生中脱颖而出,以考试总分第二的优异成绩获得了中国第二批“庚款游美生”的资格,与著名的胡适、杨杏佛、徐谟等一同赴美国留学。

1914年,毕业于美国康乃尔大学,并获得数学学士学位。1915年1月,在上海的《科学》杂志上发表了中国历史上的第一首钢琴曲——《和平进行曲》。1915年,转入哈佛大学攻读哲学,并继续选修音乐。他用

^① “清华学校”是清政府用美国退还的“庚子赔款”创办的一所留美预备学校。

自己的奖学金以分期付款的方式购买了一架旧钢琴,开始向詹思通(E. Johnstone)学习作曲,向夸尔斯(J. T. Quarles)学习钢琴与和声学,向斯尔曼(S. P. Siwerman)学习钢琴。在学习作曲之初,赵元任就运用中国民族曲调配置和声,他的第一首公开演奏的作品,就是按照中国民间曲调《老八板》创作改编而成的。他还选修声乐,后来还录制过《教我如何不想他》、《扬子江上撑船歌》的唱片。同时他还积极地参与学校的音乐活动,包括指挥演奏、排演歌剧、编写剧本等。1918年,毕业于哈佛大学哲学系研究生班,获哲学博士学位。1919年,入康乃尔大学物理系任教,教授物理学、数学、哲学等课程。

1920年回国,在母校清华学校任物理学、数学、心理学讲师。在这期间他与杨步伟结婚。婚后他再度赴美,在哈佛大学专攻语言学,同时在该校担任哲学系的讲师。1925年回国后,被聘任为清华大学国学研究院的国学导师兼哲学系教授,并正式开始担任中国音韵学、普通语言学、中国现代方言、中国乐谱乐调、西洋音乐欣赏等课程的教学,与当时著名的学者梁启超、王国维、陈寅恪一同成为清华大学的“四大导师”之一。1929年,任中央研究院历史语言研究所语言组主任,进一步系统地研究中国的语言和方言。同时,他还兼任学校的音乐委员会主任。在这里,赵元任在教学与研究之余创作了《卖布谣》、《劳动歌》、《秋钟》等歌曲。除了正常的教学任务以外,赵元任还经常去全国各地调查方言,收集记录整理当地的民间歌曲。1928年,他将自己创作的一些声乐作品收入自己编辑的《新诗歌集》中并正式出版,他为这些作品写下了一些“歌曲注释”、“序言”、“谱头语”等文字著述。在这些著述中,较为集中地展现出赵元任的音乐创作、批评观。在文中,他一方面讲述自己的创作意图,一方面阐述了自己对于建立中国新音乐的观点和看法。赵元任认为:在任何一个民族的音乐中,除去具有人类音乐的共性特点之外,都有自己独特的文化特征(他命名为“不同的不同”)。所以,中国音乐中自己的特点是需要加以保护与发展的。1929年,赵元任在主持中央研究院的历史语言研究所语言部的工作时,曾经赴湖北、安徽、江西等地调查方言。他的歌曲《扬子江上撑船歌》就是在扬子江的下游听到船夫所唱的劳动号子之后创作的。1934年至1937年,赴安徽、江西、湖南、湖北等地调查方言,收集了一大批中国各地的戏曲、曲艺、民歌等传统音乐的唱片。

1938年,他应聘再度赴美任教。先后在夏威夷大学、耶鲁大学、哈佛大学、加利福尼亚大学等校任教,并先后获得普林斯顿大学文学博士、加利福尼亚大学法学博士、俄亥俄州立大学人文学博士等名誉学位。1942年,在美国期间创作了著名的批判现实主义风格的歌曲《老天爷》,这首作品传到国内以后,在国民党统治的区域里产生了较大的影响。此间,赵元任先后被推选为美国语言学会会长、美国东方学会会长等社会职务。1959年,赵元任曾应邀赴台湾大学讲学。1973年、1981年,他先后两度回祖国探亲、访问。先后受到周恩来、邓小平等中央领导的亲切会见和中国学术界、音乐界的热情欢迎,并被北京大学聘为名誉教授。1982年2月24日,在美国因突发心脏病去世,终年90岁。

赵元任一生的音乐创作横跨了半个世纪,从他的第一部作品《花八板与湘江浪》(1913)至他的最后一部作品《有个小兔子》(1962年根据梦境而创作)其间总共创作了一百多首音乐作品。由于他的语言学家职业的缘故,在他的创作中各种类型的声乐作品占绝大多数,也包括少量的器乐小品和一些民歌改编曲。难能可贵的是,这些创作都是他在业余时间进行的。他生前正式发表的作品有歌曲40多首,33首钢琴小品,1首大型合唱曲。他的部分音乐作品(大多为20世纪20至30年代的创作)以结集的方式出版,先后有《新诗歌集》(1928)、《儿童节歌曲集》(1934)、《民众教育歌曲》(1939)、《晓庄歌曲集》(1933,陆静山编)。只有少数作品分别发表在当时的报刊上,如合唱曲《呜呼!三月一十八》、电影歌曲《西洋镜歌》等。赵元任具有较大社会影响力的作品,主要是他在20世纪的20至30年代创作的一系列作品,其中主要以收集在1928年出版的《新诗歌集》中的作品最具代表性。

赵元任最早发表的作品,是创作于1914年的钢琴独奏曲《和平进行曲》^①。该作也是中国20世纪新音乐历史上的第一首钢琴作品。对于这部作品,赵元任自己评价道:“我第一次印行的曲谱是《和平进行曲》(March of Peace),……那首曲子像以后多数我谱的曲子一样,完全是东方格调。”^②该曲以西方进行曲的结构手法写成,建立在G大调上,七声音阶的运用较为娴熟,乐句之间的起承转合较为贴切,是我国20世纪早

① 该曲刊载于上海出版的《科学》杂志1915年第一卷第一期。

② 赵元任:《赵元任早年自传》,第95页。台湾传记文学出版社1984年出版。

期西方器乐音乐创作最初尝试的成果。

1920年,赵元任在北京清华学校任教的时候,根据中国佛教在追荐亡者仪式中演唱的“焰口调”音乐改编、创作了《尽力中华》,并为之编配了和声。在编曲、写词的过程中,赵元任将原曲中的神秘气息有效地“摘除”,赋予新型的阳刚气息。此曲一经诞生,便迅速成为广大爱国知识分子、青年学生的爱国歌曲。赵元任在歌曲中(在国内较早地)明确地喊出了“振兴中华”的口号,该曲一度在当时一些重要的政治集会中取代萧友梅的《卿云歌》(当时的国歌),成为爱国人士表达自己爱国信念的鲜明符号。此间,赵元任创作的爱国歌曲还有:《我们不买日本货》、《我是北方人》、《自卫》、《看,醒狮怒吼!》等。

1922年,赵元任在美国创作了歌曲《劳动歌》、《卖布谣》等歌颂广大劳动群众,抨击压迫阶级的歌曲。其中《劳动歌》的歌词取自美国1922年的《星期评论》,歌曲反映了工人阶级呼吁“三八制”(做工、休息、教育各八个小时)实行的心声。歌曲采用具有分节歌特征的手法写成,赵元任在歌曲中采用劳动号子的节奏,以领唱与齐唱相互对答的形式展开;为了与歌词配合密切,作曲家将每段音乐的主歌部分随着歌词的变化而变化。这种灵活的创作手法,使得作品较为形象、准确地表现了工人群众的心声。刘大白作词的《卖布谣》是赵元任此时创作的另一部代表作品,也是当时流传广泛、影响较大的反映农民群众内心疾苦的批判现实主义作品。《卖布谣》是一首具有鲜明民间音乐风格的歌谣体作品,它的歌词简洁而又质朴,音乐素材取自无锡人吟诵四言诗的旋律。歌曲采用复乐段的形式结构手法。前段(1~8小节)的音乐是建立在五声音阶的基础上的,旋律与歌词的结合流畅而又自然,展示出作者深厚的语言功力。歌词表现的是哥哥、嫂嫂织布、卖布,而自己却是无衣可穿的悲惨现实。后段(9~19小节)的音乐是前段主要音素的变化再现与发展,当唱到“洋布便宜,财主欢喜”时,作者打破常规地采用了几个变音(转入B大调),以此刻画“洋布”带来的“洋腔洋调”。这首作品反映了中国农村手工业劳动者现实的苦难生活,表现了作者对前现代型的手工业文化在西方现代型的工业文化的强烈冲击面前的哀叹,揭示了这样的一个真理:中国的农村自然型的经济模式如果不转型、不改革、不发展,就必然在西方现代工业文明的巨大冲击下破产。

赵元任生活的青年时代,以胡适、刘半农、刘大白、徐志摩等人为代

表的新文学运动的核心人物,极力提倡白话新体诗。赵元任在自己的创作中,也采用他们的新诗作为歌词,以此参与这场新文化运动。他根据胡适的系列白话诗,创作了《他》、《小诗》、《上山》、《也是微云》、《瓶花》、《爱国歌》等。其中的《小诗》(1922)是胡适由于思念被北洋军阀拘捕的学生领袖陈独秀而写的,赵元任为这首诗谱写了深沉、激愤的音乐。其中的《上山》(1926)是胡适在1917年留学回国以后为勉励自己而写的,原诗表现了一种乐观向上的进取精神。赵元任创作的音乐,与原诗的精神气质非常吻合,他在开始处建立在降B大调上,在结束时却落在B大调上。其中的《也是微云》具有深厚的韵味、优雅的旋律,是一首艺术水准较高的现代艺术歌曲。

可以称为20世纪经典性艺术歌曲的作品,是赵元任为另一位语言学家刘半农的新体诗歌谱写的艺术歌曲《教我如何不想他》(1926)。刘半农在诗歌中结合对春夏秋冬自然景色的描写,抒发了对“他”(广义的“他”)的思念之情。这是一首深情、真挚而又优美、淳朴的爱情歌曲。它由诗意充盈、音韵和美的四段歌词构成。作品通过对充满了诗情画意的一系列自然景象(微云、微风、月光、海洋、落花、鱼儿、燕子、枯树、残霞)的描绘,隐喻了“五四”时期的青年知识分子要求个性解放与婚姻自由,反抗封建礼教束缚的斗争,表现了青年知识分子细致而又敏锐的内心世界。作品是采用乐段结构的形式写成的,赵元任将四段歌词以分节变奏的手法来处理,每一段歌词均由五句组成,也均以“教我如何不想他”来作为结束句,突出了作品的主题思想。歌曲在前面运用三拍子的手法,营造出了沉浸在爱情的幸福中的荡漾感,可是,在第四段的进行中,作者又在不知不觉中将三拍子转化为四拍子。这样就便于营造“枯树在冷风里摇,野火在暮色中烧”的音乐氛围,使主人公的情感由幸福甜蜜转向了忧郁苦闷。为了表现诗歌的意境,赵元任采用频繁转调的手法,全曲的调性结构为:E、B、E、e、G、e、E。作品的转调既频繁又自然,这种调性写作的处理手法在当时的确是大胆而又新颖的。另外,作者为了统一作品的整体结构,特意在各个段落之间采用了相似的乐句作为各段之间的间奏。这样一来,既有了各段之间的对比,又有了整体上的统一。歌曲的钢琴伴奏吸收了奥地利作曲家舒伯特艺术歌曲伴奏的手法,伴奏与演唱互相辉映、衬托。每段的点题之处:“教我如何不想他”,作曲家采用了京剧“西皮原板过门”re sol mi la do re do的音调,在此基础上略加变化处

理。《教我如何不想他》充分显示出作曲家对中国传统文化与西方现代作曲技法的谙熟。所以,《教我如何不想他》是赵元任艺术歌曲的代表作之一,也是中国近现代音乐史上第一批具有较高水准的艺术歌曲中的佼佼者。赵元任也经常演唱此作,并录制了唱片。

在赵元任的声乐创作中,合唱作品占据着重要的地位。其中具有代表性的合唱曲就是《呜呼!三月一十八》和《海韵》。1926年3月18日,在北京发生了帝国主义与军阀屠杀爱国青年学生,死伤200余人的“三一八惨案”。刘半农在悲愤之中写下了《呜呼!三月一十八》,赵元任随即为此诗谱写了合唱:

呜呼!三月一十八,
北京杀人如乱麻!
民贼大肆毒辣手,
天半黄尘翻血花……

这首作品,深刻地表达了诗人与作曲家对专制政权的悲愤之情。赵元任为此作品编配了具有基督教会新教圣咏风格的和声语言。赵元任为刘半农诗作谱曲的作品还有:《织布》、《听雨》等,这些都被收录在1928年出版的《新诗歌集》中。长期的合作关系使他们二人结下了深厚的友谊,当刘半农去世之后,赵元任作有一幅挽联:

十载奏双簧,
无词今后难成曲!
数人^①弱一个,
教我如何不想他?

赵元任创作的另一个经典性作品,就是他作于1927年的大型合唱曲《海韵》,这部作品也是赵元任创作生涯中唯一的大型艺术合唱。作品的歌词取自当时著名的“新月派”诗人徐志摩的诗作,这首诗歌被编入徐志摩诗集《翡冷翠的一夜》的第二集。《海韵》是一部在音乐风格上接近于欧洲的清唱剧性质的大型合唱曲,作品表现了一位酷爱自由的少女不愿意回家过平庸的生活,不怕大海风浪的威胁,最终宁肯被风浪吞没的

① “数人”即“数人会”。“五四”时期赵元任、刘半农、钱玄同、黎锦熙(黎锦晖的长兄)等人为了研究中国语言而组织的一个民间语言学术机构。

悲壮性的经历。歌颂了渴望自由的美丽而又勇敢的少女的动人形象,表现了“五四”新青年迫切要求冲破封建牢笼的坚强决心。对于新青年(女郎)的这种牺牲精神,作曲家给予了深切的同情与惋惜。赵元任将这首新体诗处理成女高音独唱加四部合唱的艺术形式,他以抒情性的女高音独唱代表女郎,用宣叙性的合唱表现诗人,把钢琴的伴奏作为波涛汹涌的大海的化身。这三个各异的音乐形象都以各不相同的音乐主题作为发展基础。赵元任以欧洲主动机结合主题变形的手法,写成了这部作品。全曲由五段歌词构成(前有引子、后有尾声),前几段的音乐一致,第五段表现女郎投身大海的情景后,音乐部分由原来的合唱队承担转为钢琴的间奏。在作品中随着音乐的展开,这些主题分别呈现出各异的特质,使音乐的戏剧性更加突出。赵元任的音乐形象、生动、准确、深刻地诠释了徐志摩诗作的文学意境。创作手法完美而娴熟,以艺术的形式反映了“五四”时期新型青年对于自由与民主的渴望之情。是表现、宣传“五四”新文化精神的一部力作。

20 世纪 30 年代以后,赵元任为陶行知的词编写了一些推行社会改革新教育的歌曲,如:《自立立人歌》、《村魂歌》、《小先生歌》、《手脑相长歌》、《春天不是读书天》等。赵元任的新文化思想,最为直接、鲜明地体现在他为“左翼”电影《都市风光》所写的主题歌《西洋镜歌》(孙师毅词,1935)中。赵元任采用民间“拉洋片”的音乐材料写成了这首歌曲。在作品中,赵元任不仅无情揭露了旧社会贫富不均(“有钱人有钱无处放,没钱人在风雨里正飘摇”)所造成的种种黑暗,揭露了旧上海虚假的繁荣(“十里洋场九里荒”),并且还鲜明地提出了必须彻底推倒旧社会、创立新世界的革命思想。歌中唱道:

要活命就得自己救,
十字街头你切莫停留,
再造起一个新世界,
嘿!
向前去凭着你自己的手!

由于这首歌曲具有鲜明的反抗当时政治统治的思想倾向,在录音之前,国民政府在审查时删除了部分歌词。结果演唱者在唱到这里的时候,只能用一些没有实际意义的衬词来填充。

抗日救亡爱国运动在赵元任的创作中也占有重要的地位。他先后创作了《我们不买日本货》(张汇文词,1933)、《抵抗》(陈礼江词,1937?)、《自卫》(又名《背着枪》,马祖武词,1937?)等歌曲。其中以他自己作词作曲的《我是个北方人》(1933)、《苏州河北岸上的大国旗》(1938)及以陈济略词所写的《看,醒狮怒吼!》(1937)在当时的社会影响颇大,并都成为当时著名的抗日爱国歌曲。40年代之后,已经身处美国的赵元任根据明代的民谣创作了一首歌曲《老天爷你年纪大》(1942)。这首歌曲以含沙射影的方式揭露了国民政府政治上的昏暗,还直接向社会发出了愤怒的呼喊:

老天爷,你年纪大,耳又聋来眼又花。你看不见人,听不见话,杀人放火的享着荣华,吃素看经的活活饿杀。老天爷!你不会做天,你塌了吧!

作为一位影响深远的“业余”新音乐家,赵元任在音乐创作领域的贡献主要表现在新音乐的民族化领域,而这种“民族化”主要体现在以下几个方面:第一,旋律的民族化方面。出于一位语言学家的职业习惯与敏感,赵元任成为“五四”新音乐运动中最早有意识吸取中国民歌小调、吟诗调、戏曲、曲艺素材进行创作的作曲家。作为一位专门研究中国语言、音韵的著名学者,赵元任特别注重在创作中结合中国语言与音韵特点。在他撰写的《〈新诗歌集〉的序》中,曾经对“吟跟唱”、“诗跟歌”做出了深入的论述。他善于把这些原始的民间音调,通过自己的创造性组合有机地融入的创作中。第二,调性的灵活性方面。赵元任在自己的创作中,非常重视调性的表现作用。通过调性因素的有机运用,音乐的表现力被强化,民族风格被突出,个人气质被加强。这种做法,在《海韵》、《教我如何不想他》中均有突出的表现。第三,和声的民族化方面。赵元任是中国近现代新音乐历史上最早有意识地对西方多声创作技巧进行民族化探索的作曲家之一。在探索和声体系的民族化方面,他采用了加六度、平行四五度的方式;他也注重不同和声功能的运用,如小七和弦、减七和弦、变音和弦及各种和弦外音等的运用,都是较为娴熟与富于特色的。赵元任还是中国近现代音乐史上第一个对中国民间小调进行多声部配置钢琴伴奏实验的音乐家。他曾经为《湘江浪》、《鲜花》(即《茉莉花》)、《五更调》、《十杯酒》、《孟姜女》、《老渔翁》、《凤阳花鼓》等民间小调配置

过新颖独特的钢琴伴奏。第四,伴奏的艺术化方面。赵元任打破了当时作曲界把钢琴伴奏仅仅是作为一般的和声衬托的局限,通过各种独特而又新颖的手法来写作钢琴伴奏,并尽量地使它成为一种具有相对独立性的艺术形式。因为他明白这样一个道理:音乐创作的各个方面是一个有机的整体,如果有一个方面顾及不到,就会影响整部作品的艺术质量。第五,结构的个性化方面。作品的结构,也是体现作品成熟与否的一个重要指数。在《海韵》的创作中,把音乐形象差异较大的各个主题有机地予以融合,使它们沿着作品总体艺术构思的展开和主题形象的感情变化过程展开。在《教我如何不想他》的创作中,我们还可以发现中国传统音乐结构原则的影响。第六,词曲关系融合方面。由于他具有中国语言音韵与中国民间音调的双重学养,所以他在歌曲创作中词曲的结合就非常完美。他在自己的创作中做到了行腔流畅、旋律上口、意蕴丰富。

综上所述,赵元任是一位著名的语言学家,同时又是一位利用业余时间从事新音乐创作的作曲家。在他的作品中,我们可以深切地感受到他对西方作曲技法的合理借鉴、对作品题材选择的全面深入、对音乐民族风格探讨的精深准确。由于赵元任是以“五四”新文化运动的爱国、民主的精神进行创作活动的。在他的创作中,无论是题材、音乐风格还是对于西方创作技法的大胆借鉴方面,都表现了积极主动的创新精神。他的音乐创作和音乐思想至今仍然具有积极的现实意义和深远的历史意义。

第四节 儿童歌舞剧的奠基者——黎锦晖

黎锦晖(1891.9.5~1967.2.15),字均荃,笔名“甚么”、“金玉谷”等。作曲家、音乐社会活动家,湖南湘潭人。

1891年9月5日,黎锦晖出生于湖南湘潭石印乡白竹村的一个书香门第之家。祖父黎葆堂是清代举人,曾在桂林做过知府,因躲避太平军与清军的战乱,返回湘潭老家置田颐养天年。父亲黎培奎,字松安,曾是晚清秀才,精通金石书法,博学多才。黎锦晖有兄弟姐妹11人,在兄弟之中排行第二。黎氏八兄弟在中国现代文化艺术界、科学界产生过相当的影响。长兄黎锦熙是著名的语言学家,三弟黎锦耀是地质矿业学

家,四弟黎锦纾是教育家,五弟黎锦炯是土木工程学家,六弟黎锦明是“左翼”作家,七弟黎锦光是继黎锦晖之后著名的通俗音乐家,八弟黎锦扬是美籍华人作家。黎锦晖就是在这种家庭环境中获得了深厚的中国传统文化熏陶,早年在家乡私塾就学,15岁(1906)转入当地的湘潭高等小学堂,翌年入湘潭初级中学。在幼年时他曾经广泛地接触民间音乐,学会了演奏多种民间乐器。在康有为、梁启超“维新变法”运动的影响下,他开始接触“新学”。

民国初年,黎锦晖毕业于长沙高等师范。之后曾经在湖南“单级师范传习所”任乐歌课教师。1913年至1919年间,他先后在北京、长沙任机关职员、报刊编辑、学校教师等多种职务。在他长兄黎锦熙(20世纪中国第一代著名语言学家)的影响下,他也热情投入以“白话文”、“国语”为主的文化普及工作。开始对中国民间戏曲、说唱音乐进行了广泛的学习与研究。1919年,黎锦晖加入北京大学“音乐研究会”,并担任民间丝竹乐的“潇湘乐组”组长。“五四”时期的中国音乐界,在如何吸收西方音乐、如何发展中国音乐的问题上,存在着很大的争议。在当时中小学校中演唱的歌曲,除了一部分国外的流行歌曲之外,大多是采用外来曲调填词的歌曲。对于这种音乐现实,黎锦晖曾经这样感慨道:

那时中国音乐家,均以西乐为正宗,唱中国歌就被人笑话。……可以说,拿民族的东西也是斗争。^①

黎锦晖就是在这种时代背景下坚持开展自己的民族音乐教授活动。

此间黎锦晖还曾经担任《平民周报》的主编,编写了以器乐作品为主的《平民音乐新编》和以声乐为主的《民间采风录》。1921年春,黎锦晖应聘担任上海中华书局小学国语教材的编写工作,后又兼任当时的教育部“国语读音统一会”主办的“国语专修学校”的教务主任、校长等职务。1922年,黎锦晖创办了在中国近现代文化界影响巨大的儿童文化周刊《小朋友》,自任主编。同年,他又创办了以演出通俗儿童歌舞音乐为主的表演艺术团体“明月音乐会”。1927年,在杨潮、王人路等人的支持下,黎锦晖以该团体为基础,创办了20世纪中国第一家专门培养歌舞人才学校“中华歌舞专修学校”。1928年,黎锦晖率领该校师生以“中华

^① 中国音乐研究所:《访问黎锦晖先生的记录》,《中国近现代音乐史参考资料》第105号。中国音乐研究所1959年编印。

歌舞团”(“明月歌舞剧社”的前身)的名义,应邀赴南洋各地巡回演出长达一年之久。1929年回国以后,黎锦晖把这个歌舞团改名为“明月歌舞剧社”。受到当时国内政治形势、经济条件、市民心理等因素的影响,黎锦晖创作、表演“成人歌舞”,印行“家庭爱情歌曲”。因此而获得了巨大的市场,成为中国城市娱乐界的“执牛耳者”。好景不长,随着1931年“九一八事变”、1932年“一·二八事变”的爆发,在全国范围内掀起了一股“抗日救亡运动”的高潮。黎锦晖的时代流行音乐开始受到社会抗日救亡人士的强烈批评和指责。面对社会各阶层的强大压力,黎锦晖开始把自己的创作往抗日救亡歌曲的方向转。1937年抗战爆发以后,黎锦晖辗转到了重庆。“明月歌舞剧社”开始走向瓦解,黎锦晖本人也开始告别自己从事十余年的儿童歌舞、演艺事业,正式转入电影界。在电影界主要从事电影配乐的创作工作,同时还兼任戏剧配乐的工作,1940年开始担任设立在重庆的中国电影制片厂的编导委员。中华人民共和国成立以后,黎锦晖一直任职于上海电影制片厂,并被聘为中国音乐研究所的通讯研究员。此间他还是对自己的儿童歌曲事业念念不忘,创作了儿童歌集《快乐的早晨》和其他儿童歌曲、小歌剧等。但是这些作品的艺术成就都没有早年的影响力。1967年2月15日,病逝于上海。

黎锦晖的儿童歌舞音乐创作,开始于20世纪的20年代。黎锦晖是一位受“五四”新文化运动影响成长起来的新音乐家;同时,他的新音乐创作又为“五四”新文化运动增添了新型音乐文化成果。他为了改革普通学校的音乐教育和推广国语,一生热心于儿童歌舞音乐事业。他的儿童歌舞音乐有两种类型:一种是由儿童化装表演的歌舞一体的儿童歌舞表演曲,一种是由儿童表演并兼有诗歌、音乐、舞蹈等综合艺术形式的儿童歌舞剧。按照黎锦晖自己的解释:前者的特点是篇幅比较短小,情节比较简单,完全没有说白的歌舞表演;后者是篇幅稍长,有人物、有情节,歌舞与说白相结合的小型歌舞剧。在20世纪20年代,黎锦晖一共创作了12部儿童歌舞剧、24部儿童歌舞表演曲,同时还创作了一定数量的学校歌曲和部分器乐曲。

黎锦晖当时开始从事儿童歌舞艺术形式的创作动机,不是出于艺术的目的,而是为了配合当时“推广国语”教育运动。他的儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧的脚本,都充溢着“五四”时期科学与民主的时代精神。黎

锦晖高度重视音乐对儿童的身心发展所起的重要作用,在他的《麻雀与小孩》的“卷头语”中,对这种创作观念做出了最好的说明:

1. 学国语最好从唱歌入手,既练熟了许多国音、标准词及标准句,又可以使姿态、动作、心情与歌音十分融洽……
2. 学校中各科的教材,有许多可以采入歌剧里去,如本剧包含国语文学、公民道德、自然知识、图画、手工、音乐和体育……
3. 儿童的模仿本能十分发达,习演歌剧可以借此训练儿童一种美的语言、动作与姿势,也可以养成儿童守秩序与尊重艺术的好习惯;
4. 一切布景和化妆都要儿童们亲自出力,因此除了能采入手工、图画等作业以外,还可以锻炼他们思想清楚、处事敏捷的才能;
5. 学校演歌剧对于社会教育也有裨益,可以使民众渐生尊重一切艺术的心情。^①

在他的 24 部儿童歌舞表演曲中较有代表性的是作于 1921 年的《可怜的秋香》和《好朋友来了》,作于 1922 年的《寒衣曲》,作于 1925 年的《努力》,以及《三个小宝宝》、《老虎叫门》、《谁和我玩》、《蝴蝶姑娘》影响最为突出。这些作品的音乐以及文学脚本都是由他一人创作完成的。从作品内容、语言文字、旋律节奏、结构手法等,都表现出作曲家按照少年儿童的生理、心理特点,结合儿童的现实生活,挖掘民族音乐遗产,借鉴西方大众音乐传播手段的才能。黎锦晖按照以上的前提条件选择题材、构思情节,以形象化的艺术语言予以展开。其中的儿童歌舞表演曲《可怜的秋香》,就是这种创作特点的代表。《可怜的秋香》原先只是一首童声独唱歌曲,黎锦晖在此基础上扩充为表演曲的形式。作品描述了牧羊女秋香在童年时失去了父母之爱,在成年时失去了夫妇之爱,在老年时又失去了母子之爱的悲惨人生。《可怜的秋香》是一个二段体的结构,由三段歌词构成。三段歌词分别表现秋香童年、成年和老年阶段的命运,五声音阶的旋律建立在 F 宫调之上。在结束句中,将“可怜的秋香”反复吟唱四次,给人以嗟叹、哀怨绵绵不尽的感受。作品表现了作者对劳苦大众的深切同情,音乐具有鲜明的民族风格,歌词具有新文学的品质,作品在具有抒情气质的同时,又兼备质朴的品质。

在黎锦晖所创作的 12 部儿童歌舞剧中,以下面的几部影响范围较

① 黎锦晖:《麻雀与小孩·卷头语》,上海中华书局 1928 年 2 月出版。

广:1920年创作的《麻雀与小孩》,1922年创作的《葡萄仙子》,1923年创作的《月明之夜》,1925年创作的《神仙妹妹》,1928年创作的《小小画家》。这类作品也都是由他自己完成全部艺术创作的(主要包括:编剧、作词、作曲、舞台设计等)。从世界范围内看,儿童艺术作品的题材范围一般都会以虚幻的神话主题和美好的动物世界为主。黎锦晖抓住了人类艺术的这个基本特点,在自己的作品中创造性地融入美轮美奂的虚幻世界和栩栩如生的动物场景。将这些题材融入新思想、新文化的成分,以对少年儿童进行启蒙教育。

其中的《麻雀与小孩》是黎锦晖的第一部歌舞剧,在中国近现代音乐史上,该剧被视为中国早期歌剧的萌芽。黎锦晖本人也认为这个作品已经具备了歌剧的雏形,他在《麻雀与小孩》的“卷头语”中,称这个作品已经“略具歌剧的雏形而已”^①。作品描写的是:一只老麻雀,在一个风和日丽的春天的午后,训练完它的女儿小麻雀学习飞行以后,便吩咐小麻雀在家里看家,然后自己出去觅食。当小麻雀在家里玩得正高兴的时候,一个淘气的孩子向小麻雀讲了许多甜言蜜语,终于把小麻雀骗了出来,并带到了自己的家里。老麻雀觅食回来以后,发现不见了小麻雀,便急得乱飞乱叫。小孩看到了老麻雀的悲伤,便把小麻雀还给了老麻雀。小麻雀告诉母亲,小孩对它非常好。于是它们就欢快地跳起舞来,一是为了向小孩致谢,二是为了庆贺母女团圆。黎锦晖在他的《本剧的旨趣》中说:

读者看罢了故事,一定知道了本剧的旨趣,不外乎:1. 女儿对慈母,该当孝顺;2. 小女儿应该服从母亲的教训,不可妄为;3. 小孩子不要好吃,以免上骗子的当;4. 小学生偶尔做下了一件坏事,应该立即改悔;5. 自己做下坏事不可隐瞒,须告诉别人;6. 对于偶尔有了过错的人,应该原谅,不可记恨。

《麻雀与小孩》的音乐是运用选取已有音调予以填词的方式进行编配。所选的音乐片段来自两个方面:一是部分外国浅显易唱的通俗曲调,二是大量地吸收各地的民歌、小调、戏曲及民间器乐的曲牌等。如第一场的《飞飞曲》就是选自一首外国的儿童歌曲,它是描写老麻雀在教小麻雀学习飞行时的一段音乐,是一段生动有趣、口语化的对唱。第二场

① 黎锦晖:《麻雀与小孩·卷头语》。

“引诱”中的《嗤嗤曲》的音乐材料来自湖南民歌《嗤嗤令》，这是表现小孩在引诱小麻雀时与小麻雀之间的一段对唱。这首对唱既富于童趣又具有浓郁的民族风格。第三场“悲哀”的音乐材料取自乐歌《长白山曲》^①，该曲调特有的下行旋法，恰如其分地刻画了老麻雀在发现小麻雀失踪后的心理状态。在第四场“慰问”、第五场“忏悔”中，黎锦晖采用的《苏武牧羊曲》，原是一首学堂乐歌时期广泛流行的曲调，曲调缓慢而又流畅。第六场“团圆”中的《银绞丝》取自一首江苏地区的民歌，小快板式的音乐充满了活泼而又欢快的情绪。

黎锦晖早期的儿童歌舞剧基本上还是按照学堂乐歌“选曲填词”的创作模式。在《麻雀与小孩》的时候，黎锦晖就试图打破这种模式，开始自己创作音乐。虽然如此，全剧的音乐由他自己创作的，也只是一首。在创作《葡萄仙子》、《月明之夜》中，黎锦晖较为积极地独立创作音乐，扩充创作乐曲的比例。但从整体上看，音乐创作还在“选取填词”的创作模式中徘徊。黎锦晖后来意识到这个问题，更为努力地往自主创作的方面迈进。在《小小画家》的创作中，绝大多数的音乐都是由黎锦晖自己独立创作出来的。这部作品也标志着黎锦晖个人音乐创作活动的相对成熟、音乐艺术风格的相对定型。在这部独立创作的《小小画家》中，独立创作音乐的优势开始显现出来：音乐的戏剧能量较为丰厚、人物的性格特征更为鲜明、逻辑的展开方式更为严谨等。该剧表现的是孩子的母亲望子成龙心切，为他聘请了一位塾师教授古文。但是孩子只喜欢与邻居的孩子玩闹，对古文没有兴趣，老师的作业也就不能完成。为此，孩子遭到老师的训斥。老师后来发现孩子对绘画有爱好和天赋，于是便因材施教、有的放矢地教授其绘画。孩子开始进步，三方皆大欢喜。为了表现戏剧的内容、刻画人物的形象，作曲家充分发挥音乐的表现力。第一场《儿嘻》中的第一曲《贵姓大名》就是孩子与邻家小朋友游戏时的一段唱，音乐的情绪愉悦、童稚；第二曲《狗汪汪》是小朋友的对答，音乐模拟狗的神态；第三曲《母诫》是母亲在教训孩子时母子的一段对唱，母子的情态刻画得栩栩如生；第四曲《打盹曲》表现的是孩子在受到母亲训斥后无奈、落寞的心情，是小主人公内心世界的集中展示。第二场《闹学》中的《背书歌》是全剧喜剧的高潮点，音乐以童声与男声的对唱展开矛盾冲突，孩

① 黎锦晖在《麻雀与小孩》的“曲调源流”中认为此曲是“创作”。中华书局 1928 年出版。

子在嬉闹三位塾师后,受到他们的训斥与责罚;于是,便引出第九曲《我要睡觉》,优美、抒情的音乐形象地刻画了受到训斥的孩子向往新型教育的心情。黎锦晖在塑造三位塾师的时候,利用了脸谱化的洗练笔法,对这些推行封建教育体制的人物进行善意的讥讽。该剧是黎锦晖新型教育理念的集中展示,他以通俗易解、喜闻乐见的音乐语言和酣畅淋漓、简单明了的艺术形式,把“五四”新文化的教育理念融会在自己的作品中。

黎锦晖在自己创作生涯的中后期,开始转向创作大众流行音乐作品及其他音乐作品。此时的黎锦晖开始探索把自己的儿童歌舞剧往成人歌曲方面拓展,并于1923年创作了歌舞剧《长恨歌》。由于这是他的初次探索性的创作,所以未能获得成功。该剧成为黎锦晖歌舞剧作品中唯一没有出版作品。这个阶段创作的另一些歌曲作品,由于曲调亲切、流畅、词曲关系协调,而得到了当时广泛的欢迎。例如1925年为悼念孙中山逝世创作的《总理纪念歌》就是一个例证。进入20世纪20年代的后期之后,迫于市场的诱惑和生活的需要,黎锦晖对城市爱情歌曲和成人“香艳”歌舞产生了浓厚的兴趣。于是,他开始创作“家庭爱情歌曲”,写了一批曾经在社会上红极一时并为自己带来丰厚利润和广泛社会影响力的《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》、《花生米》等。这些作品从题材内容到音乐形式,都是按照当时“媚俗”的要求而创作的。在创作这类作品的时候,黎锦晖在注重作品的“通俗性”的同时,还大量地在中国传统民歌、小调和西方歌舞音乐中汲取音乐素材。这就使得他的创作在具备现代性的同时还兼备传统性与流行性,所以作品获得了国内外的广泛欢迎(影响力覆盖到海外的华人社会)。黎锦晖随之也成为20世纪中国新音乐历史上的第一位职业流行音乐家。

进入30年代之后,黎锦晖开始涉足中国电影音乐创作的领域,并按照自己已经娴熟掌握的流行艺术创作模式进行写作,为当时大量的商业电影创作了配乐。诸如:为故事片《银汉双星》创作了歌曲《双星曲》(1931),为故事片《歌场春色》创作了歌曲《青春之乐》(1931),为故事片《一夜豪华》创作了歌曲《蝶恋花》(1932),为歌舞片《芭蕉叶上诗》创作了音乐(1932),为故事片《游艺大会》创作了歌曲《伟大的爱》(1932),为故事片《春潮》创作了《回来吧》(1933),为故事片《桃花梦》创作了《金钱世界》(1935),为故事片《梨花夫人》创作了《青春欢唱》(1935)等。其中,引起激烈批判的作品,是1932年为天一影片公司拍摄的彩色有声歌舞片

《芭蕉叶上诗》所作的音乐。这是黎锦晖有关成人歌舞探索的成功作品，也是引起“左翼”音乐家广泛批判的作品。聂耳在《黎锦晖的“芭蕉叶上诗”》、《中国歌舞短论》中，曾经以辛辣的语言对黎锦晖的这些创作提出了尖锐的批判。建国以后，黎锦晖对此也曾经做出过深刻的反省。在“左翼”艺术家的批评与帮助下，1936年黎锦晖听从田汉的劝告，曾经一度离开上海，回到老家长沙重新从事平民教育的工作，并创作了一些小学生歌曲和抗战歌曲。但是，其影响能力已经开始衰竭。历史地看，黎锦晖在儿童歌舞音乐的创作领域做出了重大的贡献，他的这些贡献主要表现在以下几个方面：

首先，他的儿童歌舞音乐都是从各个不同的侧面反映“五四”新文化运动的民主与科学的时代精神的，为五四运动的全面展开与深入发展，在学校教育领域开创了一个新型空间，提供了一个保障。譬如，《麻雀与小孩》的主题思想是教导孩子要诚实与善良；《小小画家》是一部反对旧私塾死读四书五经、提倡儿童个性自由发展的歌舞剧；《努力》是要人们努力向前、打倒“旧的”与“坏的”，建设“新的”与“好的”。这些作品宣扬的新文化观念，通过作品深入到社会民众的心理，新音乐“移风易俗”的目的，在他的创作中得到实现。

第二，黎锦晖非常善于根据少年儿童的情趣和心理来选择作品的题材和构思情节，他所创作的文学脚本都做到了通俗易懂、朗朗上口。在艺术创作中，较好地继承和发展了自学堂乐歌运动以来的注重儿童音乐的文化传统。为中国新音乐的通俗化、民族化、大众化、商业化提供了一个实现途径与找到了一个操作方法。

第三，黎锦晖儿童歌舞音乐风格都是清新明快、生动活泼的，都是比较适宜少年儿童接受的。由于作品的民族风格比较浓郁、时代气息比较鲜明，更容易在社会上传播。黎锦晖在他的创作中，开始注重歌舞剧宣叙性、戏剧性场景的刻画，这些都为后来歌舞剧和新歌剧的创作提供了可以借鉴的经验。

第四，黎锦晖在创作儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧时，宣扬的是“民主”、“科学”的思想，和推广国语的目的。在后来创作都市流行曲的时候，秉承的是“唯美主义”的音乐创作观念。这种观念在当时尽管是“背时”的，也是屡遭批判的。但是，黎锦晖通过自己的创作实践，为后来中国新音乐创作注重美的属性的探索与发掘，提供了一个较为成功的范例。

第五节 国乐改进的先行者——刘天华

刘天华(1895. 2. 4~1932. 6. 8),原名寿椿。作曲家、民族器乐改革家、演奏家、音乐教育家、音乐社会活动家。江苏江阴人。

1895年2月4日,刘天华出生于苏南江阴的一个知识分子家庭。他的父亲刘宝珊曾经考中清末秀才,热心新型教育,在家乡创办了一所新学堂“翰墨林小学”。刘天华在这里接受了传统文化、音乐和“新学”的教育。刘家兄弟三人,“刘氏三兄弟”在现代中国文化史上都成为影响卓著的人物。兄长刘半农是“五四”新文化运动的主要代表人物之一,是著名的语言学家、文学家,北京大学的著名教授;兄弟刘北茂,毕业于燕京大学,主攻外国文学。后继承刘天华的遗志,入重庆的国立音乐院,从事二胡演奏、教学与研究,同时兼任外语教学。

1909年,刘天华入常州中学学习,并开始学习西方管弦乐器,参加中学的军乐队。辛亥革命时期(1911)因学校停办而辍学,此间刘天华曾经参加当地革命团体“反满青年团”,担任鼓号手。1912年家道败落,跟随刘半农赴上海,考入一个专演“文明戏”的“开明剧社”,在这个乐队中任管乐器演奏员,从此立志终生从事音乐事业。当时,他不仅喜爱西洋铜管乐的吹奏,还开始自学钢琴、小提琴、音乐理论等。1914年,刘天华返回家乡江苏江阴,开始时在华墅小学教授音乐。1915年,回到母校常州中学任教。此间他开始对中国民间音乐发生了浓厚的兴趣,并广泛结交各种民间音乐家,虚心向他们求教。曾向当地著名的江南民间音乐家周少梅学习二胡及琵琶,向崇明派琵琶大师沈肇洲学习琵琶,并学得了沈肇洲真传的《瀛州古调》。同时他还广泛地向当地的和尚、道士等民间艺人学习民间音乐,记录、整理民间乐谱。

刘天华在短短的几年间,不仅全面、深入地掌握了二胡、琵琶的演奏技艺,还熟悉了三弦、笛子、古琴等民族乐器的演奏特点,也广泛接触了昆曲、京剧、丝竹乐、锣鼓乐以及宗教音乐。在这个基础上,刘天华开始认真地思考“国乐改进”的问题,并着手进行新型民族器乐创作与乐器改革的尝试。著名的《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》就是在这个时期完成的。1922年,经在常州中学曾经向他学习二胡的学生吴干斌(该人其时

在北大读书)的引荐,刘天华被北京大学音乐研究会聘为国乐导师(音乐传习所成立后,随即继任)之后,经萧友梅的推荐,刘天华同时兼任北平女子高等师范学校音乐系、北平艺术专门学校音乐系教师。1926年,又任教于北平大学女子文理学院的音乐系。虽然刘天华此时已经是京城几所高等学府的乐器教授,刘天华并不满足于此,还是虚心地向俄籍教授托诺夫、欧罗巴学习小提琴、向美籍教授范天祥学习作曲理论。作为交换条件,范天祥向刘天华学习琵琶。与此同时,刘天华仍然努力地向当地的民间艺人学习民间音乐。

1927年秋天,在刘天华的倡议下,一个立志于国乐改革的民间音乐社团组织“国乐改进社”在北平成立。为了更为广泛、便捷地向社会宣传“国乐改进社”的理念,介绍改进社的活动及其成果,刘天华自己编辑、出版了《音乐杂志》(前后共计十期)。当时的北洋政府不重视音乐教育事业,军阀政府的“教育总长”刘哲下令把其管辖范围内学校的音乐系科全部撤销。1928年,北洋军阀的政府倒台。刘天华与杨仲子等人便不失时机地向当时新政府的教育部呼吁,希望在北平筹建一所“国立北平音乐院”。由于战乱频仍、时局不稳,刘天华的这个宿愿一直未能实现。他继续在北平大学艺术学院、北平女子文理学院音乐系继续任教。1932年6月8日,刘天华在北京天桥向民间艺人搜集锣鼓谱的时候,不幸染上了猩红热而病逝于北京,把自己宝贵的生命献给了自己钟爱的中国新音乐民族化的伟大事业。

如火如荼的“五四”新文化运动,不仅推动中国20世纪20年代的新音乐家积极投入中国现代新音乐文化的建设和发展,还迫使一批关心中国民族传统音乐文化建设的、具有历史责任感的新音乐家积极探索如何借鉴西方音乐的成果创造中国的新音乐发展的事业问题。刘天华就是在“五四”新文化运动的影响下投身于中国新音乐发展事业的人物。并且也成为这些新音乐家中间,艺术影响力较大、创作成就较高的代表人物之一。所以,刘天华一生的人生“主题”,可以归结为“国乐改进”。刘天华一生的创作,较为集中地反映了“民主”、“科学”的时代主题,表现了“平民文学”、“以美育代宗教”文化理念。在刘天华37年短促的人生经历中,为后人留下了二胡独奏曲10首、琵琶曲3首民族乐器合奏曲2首、二胡练习曲47首、琵琶练习曲45首,记录的京剧大师梅兰芳的曲谱

共 18 出 94 段等。

刘天华的二胡作品是他所有作品中的菁华,这些作品集中地反映出刘天华对于“五四”时期社会人生的态度,也集中地反映了刘天华对于振兴与发展民族音乐事业所做出的努力。正是由于他的这些努力,使得二胡这件原来在叫花子手中难登大雅之堂的“俗器”“脱胎换骨”,成为现代音乐会上的常用乐器。他的《病中吟》、《苦闷之讴》、《悲歌》、《独弦操》等,反映的都是他个人在当时现实生活中的苦闷、抑郁的心情。这种空虚、徘徊、忧郁的心境,正是此时广大知识分子整体内心世界的真实写照。“他的作品之所以感人至深,是因为乐曲非常真挚、深刻地反映了他的内心世界。他的作品出自肺腑,不是以第三人地位客观抒情的描写,因此有很大的感染力。”^①

刘天华的第一首二胡独奏曲是《病中吟》,该曲起初命名为《胡适》(寓意人生往何处去?),因该名与当时新文化运动领袖胡适重名,便改为《安适》;为避免给人以“安逸”的误读,最终定名为《病中吟》。《病中吟》构思于 1915 年,完成于 1918 年。当时正处于五四运动的前夕,社会的黑暗与他个人失业、贫困、病患的遭遇一并向刘天华压来。作品就是他此时个人境遇和苦闷、抑郁内心世界的真实写照。作品采用再现三段体的结构形式写成,全曲建立在 G 宫调上。慢起广板的第一段音乐忧郁委婉、悱恻缠绵,似乎有满腹的心里话要倾诉,但话到嘴边却又无以言表;于是,满腹的愤懑、惆怅转化为如泣如诉的旋律向着自己、听者与世界缓缓地流淌出来。进入到第二段后速度相对较快,情绪开始变得激越、兴奋起来,它是在前段的铺陈的基础上的兴发,是刘天华炽热的内心世界的展示,也是作者激愤情绪的进一步宣泄。第三段的速度回到第一段,该段和尾声表现的都是在积极奋斗与抗争之后的无奈和感叹。在尾声开始处速度转为快板,七度的大跳与连续向上的级进旋法似乎在表现作曲家的再度抗争,但是随着全曲最高音 g 到 c 的十二度下行大跳,情绪再度跌落到开始的氛围内,但是它不是简单的回归,这里也包含了第二段中的激奋,只是相对而言已经变得辽远、空旷与静寂。在创作技法上,刘天华运用了民间音乐使用的旋律重复、变奏、自由延伸的呈示与展开技法。由于刘天华在当时是一位较为全面地继承了中国传统音乐,又

① 刘育和:《刘天华先生对民族音乐的改革》。《刘天华全集》第 228 页,人民音乐出版社 1998 年 9 月第 1 版。

较好地学习了西方现代作曲技法的人,所以他对中国传统音乐和西方音乐创作手法的运用,都能够做到两者兼容。正是由于这个原因,该曲在中华民族文化促进会 1993 年举办的“20 世纪华人音乐经典”评选活动中成为入选作品。

初稿于 1918 年完成于 1924 年的二胡独奏曲《月夜》,其创作灵感具刘育和先生讲来自于刘天华在常州中学任教期间夏夜操琴的感受。“在深夜的星空与明月下,他和景色融合在一起了,这时他创作了《月夜》的初稿,细腻地表达了他对自然界的感受,以及内心深处的感情和思想。”^①初稿于 1918 年完成于 1924 年的二胡独奏曲《空山鸟语》是刘天华根据王维《鹿柴》诗句“空山不见人,但闻鸟语声”的意境创作而成。作品描写的是空寂的山谷内百鸟争鸣的神态和万物峥嵘的景象。全曲建立在 D 宫调上,每段音乐的音型变化显著,但是调性始终都是稳定在 D 宫上。该曲侧重于对自然景色的描写,通过这种描写达到借境抒情、以物寓怀的目的。作曲家一方面借鉴传统乐器的演奏手法(诸如“大擂拉戏”模拟表现技法);另一方面将自己发掘创造出来的在当时较为新颖的二胡新型演奏法,有机、大胆地植入作品的演绎中,充分地扩大了二胡的艺术表现力,也为中国民间音乐所擅长的形象刻画与表现的传统发扬光大。该曲也在“20 世纪华人音乐经典”评选活动中成为入选作品。

二胡独奏曲《良宵》(又名《除夜小唱》)完成于 1928 年 1 月 22 日,该曲成为一扫其他作品沉闷、忧郁气质,展现作曲家精神生活乐观、豁达另一层面的作品。当时,正是刘天华参与“国乐改进社”的活动、创办《音乐杂志》的时候。艺术事业上的初步成功,给作曲家带来了一定的希望和信心。1927 年的农历除夕,刘天华与同他一起从事“国乐改进社”以及从事《音乐杂志》编辑的几位学生欢度除夕,为了纪念这个喜庆的时刻,刘天华即兴演奏一曲,学生也操琴模仿,《良宵》随之诞生于世。作品建立在 D 大调上,是由四个乐段构成的变奏体的结构形式,并有一个短小的小结尾(两个小节的长度)。在骨干音型、旋律不变的情况下,每个乐段均融入了新的音乐元素,使得作品的戏剧性动力增强,艺术的情绪变化丰富。栩栩如生地表现出作曲家当时内在的喜悦心情。该曲也被“20 世纪华人音乐经典”评选活动纳入入选作品。

① 刘育和:《刘天华先生对民族音乐的改革》。《刘天华全集》第 229 页,人民音乐出版社 1998 年 9 月第 1 版。

创作于1931年春天的二胡独奏曲《光明行》，也是刘天华的一首代表性的曲目。由于作品自身所具有的昂扬气质，后人经常将它改编成管弦乐队的形式。这首作品的音乐风格与《病中吟》截然相反，它一扫作曲家以往沉闷、抑郁的气氛，转而以昂扬、激奋、乐观、向上的情绪代之，《光明行》也成为形象地表现当时的知识分子追求光明与进步社会心理的代表性作品。作品是由四个主体段落和引子与尾声构成的，由两个内在精神基本一致而外在音型不同的主题相互地交替循环、发展变化而成。第一主题外刚内实，富有雄壮激扬的特点；第二主题富有内在的张力，属外柔内刚型，先在二胡音色比较喑哑、柔和的里弦上展开，使音乐的内趋力更强。作品的第三、第四段是音乐在主题陈述之后的展开，它们的展开是建立在前两个基本主题的基础之上的。在演奏技法上，刘天华还创造性地运用了大段的顿弓，并将小提琴的跳弓、颤弓手法借鉴到作品中来。这就使得作品的风格更富于外在的阳刚之气和内在的坚韧品格。

刘天华的音乐创作，一方面注重对音调和曲式结构演奏手法等民族传统的继承，另一方面也在音乐形态、演奏手法上大胆地吸取西方音乐的语汇，来丰富自己的民族器乐创作。他的音乐风格融委婉、抒情和抗争、奋进于一身。他以细腻、委婉的旋律，表现了“五四”时期新型知识分子的苦闷、徘徊、寻觅的群体心态；他以坚毅、阳刚的节律，刻画了这个时代文化人抗争、发奋、求索的整体精神。他对中国新音乐史的贡献主要体现在以下几个方面：

1. 从作品的形式结构方面看，刘天华大胆吸收西方古典器乐作品创作普遍使用的主题（动机）的发展手法和中国传统音乐的结构手法，进行自己的新音乐作品创作。前者中有“呈示、展开、再现”的三部性结构原则，重复、移位重复、对比、扩展等组织与展开原则，装饰性变奏发展的手法等；后者中有“多段连缀”的结构手法，“主题音调做自由加花变奏”的展开原则等。

2. 从音乐的表现手法方面看，在刘天华的作品中，熟练地运用了中国传统的“叠奏”、“合尾”、“变奏”乃至“联曲”的曲体形式，以及“连锁”、“引申”、“鱼咬尾”等旋律发展手段。在节奏、节拍、速度处理方面，刘天华也做到了中西方法兼容并蓄。与此同时，由于刘天华具备深厚的昆曲、古琴文化修养，他还善于从这些文化遗产中汲取特性音调与古雅气质。

3. 从乐器的演奏手法方面看,刘天华通过自己的创作,丰富和发展了民族音乐的创作手法和表现力,丰富了中国新音乐遗产,扩展了中国传统乐器的表现能力和艺术承载空间。他改良了中国乐器(主要是二胡、琵琶)的结构形制,完善了二胡等民族乐器的演奏技法体系。对二胡、琵琶提出了“固定音高定弦”、“六项十三品”、“活动品位装置”的建议。总结民族器乐(主要是二胡)教学规律,编订中国新音乐史上最早的民族器乐(二胡、琵琶)练习曲。

4. 从乐谱的研究改革方面看,刘天华是“五四”新音乐运动中最为重视音乐记谱法改进的音乐家。他用毕生的精力从事这个领域的工作。刘天华在保持中国音乐传统风格、韵味的基础上,又根据音乐的需要大胆引进西方音乐的记谱方法。

5. 从民间音乐的研究方面看,刘天华还是一位学者型的新音乐家。他记录整理的《安次县吵子会乐谱》和《佛曲》成为 20 世纪中国音乐历史上较早使用系统的现代方法收集整理民间音乐的人,为后人的进一步研究开辟了一条崭新的道路。

.....

总之,刘天华以自己毕生的努力,涉及中国新音乐的创作、演奏、教学、研究、乐器改良等领域。通过他的卓越实践,为中国民族器乐发展开创了一条具有创新意义的道路。为中国民族器乐在 20 世纪上半叶中国专业音乐教育、音乐创作和音乐表演事业中的发展,争得了重要的生存空间。

第六节 探索“上界语言”的人——青主

青主(1893~1959),广东惠阳(今惠州)人。原名廖尚果,笔名黎青、黎青主、L. T 等。音乐美学家、作曲家、音乐编辑家。

1893 年 3 月 7 日,青主出生于广东惠阳的一个宦官家庭。青主的父亲廖计百是清末的秀才,倾心“维新”思想,曾任福建安溪县长。青主童年受到父亲文学、历史修养的滋润。清末曾经就读于清政府设立在广东的军事学校“黄埔陆军小学堂”,开始接受新思想的教育。辛亥革命时期,青主绕道香港赴汕头,参加了汕头地区的反清武装起义,在攻打潮州

府的战斗中,亲手击毙潮州知府,荣获银质“革命军功牌”。1912年,青主以优异的成绩考取赴德留学资格,入柏林大学法学系学习法学,课余时间兼学哲学、音乐(钢琴、作曲理论)等课程。1920年,获得柏林大学法学博士学位。在德国学习期间,青主阅读了康德、黑格尔、叔本华、莱辛、歌德、海涅等哲学家的著作,聆听了勋伯格作品的音乐会。期间,与毕业于柏林国立音乐大学的华丽丝结为夫妻。20世纪20年代初期,梁启超赴欧洲讲学,在德国讲授中国哲学、中国思想史等课程,青主担任梁启超的演讲翻译。

1922年,青主学成回国,先在广东政府大理院(即最高法院)任推事;之后,积极参加了第一次国内革命战争。先后任黄埔军校校长秘书、国民革命军总政治部秘书、国民革命军第四军政治部主任等职务。1927年12月,参加了“广州起义”。失败后遭受国民党当权者的通缉,被迫流亡于香港等地。1928年,偕夫人华丽丝迁往上海租界,改名换姓为“黎青”,开设了一家以经营音乐书谱出版、买卖为生的“X书店”。由于青主不善经营,书店不久就倒闭。1929年,接受萧友梅的邀请进入上海的国立音乐专科学校,成为该校的教授。担任国立音专创办的学术性季刊《乐艺》、校刊《音》的主编。1934年,经蔡元培等人的极力斡旋、游说,国民政府取消了对他的通缉令,从此结束“亡命乐坛”的生涯。随后也离开上海国立音专,在德国人开设的欧亚航空公司任秘书、营运组主任、主任秘书等职务。

抗战结束后,青主入同济大学教授德文,并停止了一切音乐方面的活动。在此期间,他一直与国民党的执政者保持一定的距离,而与以邓演达为首的“第三党”及其他一些反对蒋介石的人士保持密切的联系。中华人民共和国成立以后,先后转入上海的复旦大学和南京大学,仍然从事德语的教学工作。在教学之余兼搞一些翻译工作,曾翻译了东欧等地的音乐美学著作。1959年,青主病逝于苏州。

青主自1929年应萧友梅之邀进入音乐界到1934年离开音乐界,他在音乐界工作的时间相加起来总计不过五年的时间。然而就是在这短短的五年时间之内,他写下了大量的音乐美学、音乐批评著述和一些音乐作品(以艺术歌曲为主)。他的音乐美学、音乐批评著述和音乐作品对当时的音乐界产生了很大的影响。

青主从 1930 年开始进行音乐理论的研究与著述,作有两部音乐美学问题的专著《乐话》(1925)、《音乐通论》(1930)。这两部著作是中国近现代历史上最早的、具有相对完整理论体系的音乐美学专著。除此以外,他还作有音乐批评、随感等文章 60 余篇。青主在他的《乐话》和《音乐通论》中,比较系统地论述了他对于音乐美学问题的一系列观点。他的这些观点都集中在音乐的本质问题、音乐与现实生活的关系问题、音乐的社会功用问题上。《乐话》是一部书信体的音乐美学著作,在这部著作中,他以当时欧洲比较盛行的表现主义美学家赫尔曼·倍尔的理论作为理论基础,全面地展开了他的音乐美学的理念。在这里,他提出了著名的“音乐是上界的语言”的命题。《音乐通论》是他的一部全面而系统地论述他的音乐美学观念的理论著述。在这部著作里所阐述的音乐美学理论与《乐话》的思想是基本一致的,并且做出了进一步的阐述。

青主在他的一生中从事音乐创作的时间并不长,只有共计六年(1929 年至 1935 年)的时间,他的音乐创作主要集中在艺术歌曲领域。共计创作了各类歌曲 33 首,其中有三首(歌剧《莺莺》中的三部作品《张生的歌》、《二部合唱》二首)是他与夫人华丽丝共同创作的。虽然青主与赵元任一样也只是一位“业余的作曲家”,他在日后经常这样说,“我从事音乐,不过是为了混饭吃”^①,但是,由于他的艺术歌曲具有高超的艺术水平,自诞生以来一直都受到音乐界人士与社会各界群众的喜爱。其中的《大江东去》、《我住长江头》成为 20 世纪中国音乐会上的保留曲目。

男声独唱曲《大江东去》(1920),是青主在德国期间创作的,歌词采用的是宋代诗人苏轼(东坡)的诗作《念奴娇·赤壁怀古》。在精神与艺术情趣方面,青主个人对苏东坡情有独钟,基于这种动力为苏轼的这首千古诗歌谱了曲。《大江东去》与《赤壁赋》一样,都是通过怀古而叹今,在颂扬辉煌历史和“千古风流人物”的同时,也抒发作者对社会、对人生的感悟。这部作品是青主生前最为喜爱的作品,据廖乃雄先生回忆:“我与青主共同生活了 26 年,听他在家中唱自己写作的歌曲的次数并不多,唯有这首《大江东去》是他尤其在酒后多次引吭高歌的,由此可见这正是他的得意之作。”^②《大江东去》以宣叙性的“庄严的广板”开始,没有前

① 廖乃雄:《论青主的歌曲创作》。载廖乃雄:《青主歌曲全集》,第 90 页。中央音乐学院系列辅助教材编委会(内刊)。

② 同上书,第 81 页。

奏,在作品的起句独唱声部就“单刀直入”、“开门见山”地呈示开来。这样做来,能够给人以威严、宏伟、咄咄逼人的心理审美感受。钢琴伴奏在低音部做半音的反向进行,与系列变音和弦相映成趣,较为形象地塑造了原诗第一段包含的文学意境。之后,连接段落音乐变得跌宕起伏,通过一个色彩鲜明的变和弦,把音乐从 e 小调转到了远关系的降 B 大调。经过这个调的短暂过渡之后,音乐又转到了降 B 大调的关系小调 g 小调。旋律采用同音级进的方式,与休止符一同往上发展,使得“乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪”的诗句富于激情与沉思的特征。从 24 小节开始,音乐开始转向抒情性的“生动的行板”。调性也由忧郁的 e 小调,转到了明亮的同主音大调 E 大调上。在这里,气息宽广的抒情性旋律与前段断续级进的宣叙性旋律形成了鲜明的对比。在该段的尾部,音乐又回到了忧郁的 e 小调上。从 44 小节开始,作品进入尾声。在这里,作曲家用上下翻滚的 e 小调的主和弦作为背景,发出了“人生如梦”的感慨。之后,再使用一系列的休止符,使旋律线变得断断续续,第一部分中断续、零散的音型再次出现。将近四小节的长休止在此后出现,仿佛作曲家陷入沉思。之后,“一樽还酹江月”突然进入,向听众发出了震撼人心的千古感慨。

《我住长江头》创作于 1930 年,歌词采用的是宋代诗人李之仪的代表词作《卜算子》。词作表现了主人公深切的思念与真挚的情感,是李之仪为数不多、流芳千古的佳作:

我住长江头,君住长江尾。
日日思君不见君,共饮长江水。
此水几时休?此恨何时已?
只愿君心似我心,定不负相思意。

作品采用再现二部性结构形式写成,建立在 G 大调上。青主采用的是“一字一音”的谱曲方式,让每个词基本上都是在附点四分音符上进行。这样,就使得词作的每一个字都能够获得较为充分的艺术展示空间,悠长、深邃的意境便在这伸展的旋法中凸现出来。钢琴伴奏的右手部分采用贯穿始终的六连音分解和弦,左手部分提供和弦的根音。这种音型既是对江水奔腾不息景象的描写,又是对清新、淡雅背景的勾勒。这样,也使得快速流动、飘逸、轻盈的伴奏织体为悠长的人声部分提供了

“飞翔的翅膀”。作曲家在该曲的创作中创造性地综合运用了中西结构思维,按照词作的结构,青主将上下阕的全部呈示作为歌曲的第一部分(1~35 小节),该部分的情绪以陈述为主。在词作的完整呈示以后,便进入作品的第二部分(37~68 小节),该部分的情绪以兴发为主。在第二部分中,青主将下阕的歌词反复咏唱了两次,就把“只愿君心似我心,定不负相思意”的意境,烘托得更加浓厚。歌曲虽然是建立在 G 大调上,但是调性布局却富于色彩性。人声首先从具有关系小调(e 小调)色彩的乐句进入,在后面的发展中,首先离调到 D 大调,在第一部分结束时,落在 G 大调的 V 级和弦上,呈现为开放性收束。经过第二部分的情感“兴发”后,音乐最终才落在 G 大调的主和弦上。在词曲关系的处理方面,青主与赵元任、黄自等音乐家在创作中按照歌词的音韵设计旋律走向的做法不同。青主在他的创作中,采用的是完全按照音乐意境、旋法逻辑进行旋律设计的创作法。^①按照这种方法,在第 19 小节处,青主没有按照“音韵派”的做法,把歌词中的“水”字放置在乐句进行的次要位置,而是以加重语气、突出表现的方式(级进上行),对这个字作上方四度跳进处理。显然,这种做法是歌曲创作之“大忌”,但是由于作曲家音乐意境处理得较好,这种“倒字”现象并没有影响音乐的艺术表现力。反而起到了独出心裁、另辟蹊径的艺术效果。

作为一个非专业的作曲家,青主在艺术歌曲的创作方面达到了 20 世纪初叶较高的水准。他已经成为“五四”新音乐运动中艺术歌曲领域的代表性人物,他的艺术歌曲对当时乃至其后中国艺术歌曲的创作,都产生了较为深远的历史影响。

第七节 第一代成熟音乐家——黄自

黄自(1904. 3. 23~1938. 5. 9),字今吾,江苏川沙人。作曲家、音乐教育家。

1904 年 3 月 23 日,黄自出生于江苏川沙(今属上海市)一个民族资产阶级家庭。幼儿时期就在家庭中接受了音乐的启蒙教育,并显示出兴

^① 有关于此,在青主与赵元任之间还曾经出现过一场论争。具体情况,可参见二人刊载于 20 世纪 30 年代上海国立音专校刊有关论争的文献。

趣和才华。1911年,在上海入小学,1916年考入北京的清华学校(留美预备学校)学习。此时开始正式学习音乐,参加学校的管弦乐队,在乐队中担任单簧管演奏员;同时,他也参加合唱队,担任男高音声部。1921年开始,师从何林以夫人学习钢琴;1922年开始学习和声学。1924年自清华学校毕业以后,因公费留学指标中没有音乐专业,黄自便赴美国人设在俄亥俄州的欧柏林大学学习心理学。1926年获得文学学士学位以后,便改变了专业,留校继续学习理论作曲、钢琴。1928年,转入耶鲁大学音乐学院学习,这时他终于如愿以偿。1929年3月13日,完成了毕业作品管弦乐序曲《怀旧》。同年的5月31日《怀旧》首演于耶鲁大学的毕业音乐会。由音乐学院的学生与新哈文交响乐队合作演出,当时耶鲁大学音乐学院的院长、指挥家、作曲家D.斯坦利担任乐队指挥。通过这个作品他获得了耶鲁大学音乐学院的学士学位。1929年6月,黄自学成回国。回国之后,先在上海的沪江大学任音乐教员,同时在上海的国立音乐专科学校兼课。1930年秋天,接受萧友梅的聘请,辞去沪江大学教职,成为国立音乐专科学校的专职教授和教务主任。

在上海音专的数年中,他一方面为繁重的教务工作而操劳,另一方面又担任了当时学校里几乎所有的音乐理论和作曲的教学工作。他曾经先后担任过和声学、单对位法、复对位法、赋格曲、配器法、自由作曲、音乐史等作曲理论课,还担任过键盘和声、高级和声、音乐领略法(即音乐欣赏)等选修课,为国立音专理论作曲专业的建设和发展,做出了突出的贡献。他亲手培养了第一批全部由中国音乐家自行教授的具有较高专业水准的音乐家,这批音乐家就是俗称为黄自“四大弟子”的贺绿汀、刘雪庵、陈田鹤、江定仙。“四大弟子”在当时乃至之后的中国音乐生活中产生了重大影响。他的教学一贯认真负责,获得了学生一致的高度赞赏。1930年12月,黄自与曾在北京女子文理学院音乐系学习的汪颐年女士结婚。1931年“九一八事变”和1932年“一·二八事变”爆发后,黄自不仅主动与国立音专部分师生走上街头进行爱国宣传和募捐等活动,也投入了一系列有关爱国歌曲的创作,如《抗敌歌》、《旗正飘飘》等,就是在这个时期创作完成的。在教学之余,黄自还根据当时的需要和条件进行各种类型的音乐创作。此外,他还从事音乐创作理论的学术研究和教材的写作,编订中小学音乐教科书等。如由他与应尚能、张淑珍等编辑、出版的《复兴初级中学音乐教科书》(共6册),就是当时一套质量较高的

普通学校音乐教材。1937 年,为了集中精力编写《和声学》与《音乐史》,他主动辞去国立音专教务主任的职务。1938 年 4 月 8 日,黄自不幸患了伤寒病。经过治疗以后病情曾经一度获得好转,但是由于肠道出血使病情最终恶化。1938 年 5 月 9 日,黄自逝世于上海的红十字医院。年仅 34 岁。

黄自一生的音乐活动分为三个方面,即:音乐教学、音乐创作和音乐理论的研究。黄自的音乐创作开始于 1926 年留学美国的时期,一生总共作有:管弦乐序曲《怀旧》、管弦乐曲《都市风光幻想曲》、清唱剧《长恨歌》(未完成)、各类歌曲 60 余首等。其中,正式发表的歌曲有 43 首、改编的歌曲有 10 首。其他的还有:弦乐四重奏、赋格曲、创意曲等共 8 首。他的创作大多是在美国期间进行的。回国以后,由于当时中国还不具备自己的管弦乐队,他的音乐创作几乎都限定在声乐作品之列。由于担负着比较繁忙的教学任务,他的创作只能在课余时间进行。在这些为数不多的作品中,还是囊括了声乐创作的各种形式。这些形式是:群众性的齐唱、合唱,抒情性的艺术歌曲,少儿歌曲,电影插曲,大型声乐套曲等。器乐创作方面,他仅为故事片《都市风光》写了一个片头音乐。

黄自的音乐创作从题材的角度上看可分为两类:

1. 时事政治性题材 此类体裁中比较有代表性的有:《抗敌歌》、《旗正飘飘》、《热血歌》、《九一八》、《赠前敌将士》等。这类作品以激越的音调、铿锵的节奏、豪迈的气势、严谨的结构,表现了中国人民正义凛然、抗敌爱国、不怕牺牲的精神风貌。特别是其中的两首合唱曲:《抗敌歌》、《旗正飘飘》,这两部作品无论在艺术上还是在政治内容上,都达到了相当的高度,是 20 世纪中国音乐历史上的经典性作品。《抗敌歌》是黄自的第一首反帝爱国合唱曲,作于 1931 年“九一八事变”之后的 11 月。在这个事变以后,黄自立即响应爱国人士抗日救亡的号召,率领上海音专的教师和学生到浦东地区为东北的义勇军进行募捐演出,这部作品就是为这次演出创作的,由黄自自己作词、作曲(该曲后来在正式发表时,由韦瀚章加了第二段歌词)。《抗敌歌》在当时的名字为《抗日歌》,因为当时的国民政府实行的是不抵抗的政策,所以不许使用“抗日”二字,迫于政治压力,才不得已改为《抗敌歌》。《旗正飘飘》是继《抗敌歌》之后的另一首爱国抗日歌曲,创作于 1932 年的“一·二八事变”之后。《抗敌歌》

与《旗正飘飘》在创作上有着严谨的层次结构、规整的调性布局、细腻的对位技巧、生动感人的合唱效果。这两部合唱曲的音乐均充满了慷慨、激昂的气势和激动人心的力量,准确、生动地表现了中国人民同仇敌忾的爱国热情。黄自的这两部作品,不仅在 20 世纪中国音乐生活中成为音乐会的保留曲目,还对后来的贺绿汀、江定仙、夏之秋的音乐创作产生了深远的影响。所以,《抗敌歌》与《旗正飘飘》成为 20 世纪 30 年代艺术水准最高,同时又反映出深刻的社会政治现实的经典性作品。在黄自的时事政治性题材的合唱作品中,《青天白日满地红》、《国旗歌》(黄自改编)等在当时中国社会的音乐生活中,也产生了较为广泛的影响。

2. 社会历史性题材 此类作品主要有:无伴奏男声四部合唱《目莲救母》(1929)、《农家乐》(1933)、《天伦歌》(1936)、《牛》(1938)、《养蚕》(1938)等作品。这类作品涉及当时社会现实中的各方面现实和历史问题。无伴奏男声四部合唱《目莲救母》,是黄自回国以后第一部以民间传奇为题材创作的、具有民族风格的复调合唱作品。在这部作品中,黄自开始对西方合唱技法进行“民族化”的改造与实验。这种尝试性的创作,为他此后进行《长恨歌》的创作打下了基础。《农家乐》是以黄自自己所处的知识分子阶层的眼光来看当时中国农民生活的“逍遥自在”。作为一个局外人看来,把当时农民的生活视为充满了“田园牧歌”情调的话,也是可以理解的。之后,黄自又以“不平”的笔名,在《音乐月刊》上发表了两首童谣《养蚕》、《牛》。在这两首作品中,农民现实生活的艰辛、社会生活环境的黑暗,均有所涉及,黄自对现实中国社会有了更为深入的了解与更加深刻的认识。黄自为故事片《天伦》所写的主题歌《天伦歌》,也是当时颇有影响的一部结构篇幅规模宏大、音乐语言通俗易懂的抒情性独唱歌曲。《天伦歌》主题思想是:“把对个人的爱推及全人类”。但是,在当时的社会矛盾、民族矛盾空前激化的情况下,西方宗教教义中的“泛爱论”儒家教义中的“仁义道德”,的确是显得有些不合时宜与迂腐。即便如此,黄自仍然对这种“爱”充满了憧憬与渴望。为了增加作品艺术表现力,黄自还在末段加入了合唱队伴唱。

黄自的音乐创作从体裁的角度上看可分为四类:

1. 艺术歌曲 艺术歌曲是黄自所有艺术创作中作品数量最多、最具代表性、最成熟的一类,也是 20 世纪中国新音乐艺术成熟较早的一个音乐门类。

在艺术歌曲作品中,第一部分是为中国古代经典诗词谱曲的。这些歌曲最初是黄自为其编写的高中生教材创作的作品,后来被歌唱家普遍喜爱,随着他们的经常演唱,这部分作品成为 20 世纪中国的经典艺术歌曲而广泛流传。这部分作品中影响较大、演唱频率较高的是:《点绛唇》(王灼词)、《南乡子》(辛弃疾词)、《花非花》(白居易词)、《卜算子——黄州定慧院寓居作》(苏轼词)等。这类歌曲的篇幅结构大都短小精悍,但是结构简练、技法严谨、形象鲜明、感情真挚是它们的普遍艺术特征,黄自在这些作品中准确地表现了原诗的文学意境和作曲家个人的主观感受。作于 1934 年的独唱曲《点绛唇》是一首富于浪漫主义特色、民族风格和鲜明的个人特征的作品。歌词选自宋朝诗人王灼著名的词作,“点绛唇”是词牌名,词名是“赋登楼”。音乐的气息宽广、格调高雅、乐观明朗,钢琴声部高亢激扬,作品洋溢着浓郁的浪漫气息和对美好理想的向往与憧憬。作于 1935 年的《南乡子》也是一首优秀的抒情独唱作品,歌词取自南宋爱国主义杰出词人辛弃疾的词作《登京口北固亭有怀》,辛弃疾在原词中歌颂孙权是一位杰出的英雄。作曲家为此谱曲有借古喻今之意。由于黄自在作品中融入了浓郁的爱国主义激情,所以音乐自始至终充满了慷慨、激昂、雄浑的气势和热情洋溢的爱国情怀。钢琴声部以持续进行的三连音柱式和弦烘托着这种氛围。当作品发展到“不尽长江滚滚流”和“生子当如孙仲谋”的时候,黄自采用了七度音程的下行大跳,给人以斩钉截铁、气壮山河、大气磅礴的审美感受。《花非花》的音乐以素雅的旋律、空灵的和声、洗练的笔法,刻画了幽静、深邃、细腻梦幻般的意境;《卜算子》的音乐描绘了一种中国式的恬淡、幽静的意境和新颖、古朴的色彩,在作品中创造性地借鉴了法国印象派的和声技法,使得音乐更富于空灵、寂静的美感。在这些作品中,黄自都是自觉地借鉴西方现代多声手法与民族传统的审美意蕴相互结合,他的这类探索是成功的。

在艺术歌曲作品中,第二部分是以现代诗人的词作谱曲的。这些作品大多是为音乐会演出而创作的艺术性独唱作品。在这类作品中,已经成为 20 世纪中国新音乐经典作品的是:作于 1932 年 4 月 24 日的《思乡》、作于 1932 年 5 月 17 日的《春思曲》、作于 1932 年 6 月 2 日的《玫瑰三愿》。1933 年,黄自将这三首作品以《春思曲》为名,作为他的第一本歌集,由商务印书馆正式出版。由于这三首作品是专为音乐会而创作的,所以在这些作品中,黄自比较注重声乐演唱技巧的发挥与音乐艺术

蕴含的表现。歌曲的旋律、钢琴伴奏及和声织体,都是经过作者的精心雕琢的。《思乡》与《春思曲》有浓郁的个人情感的表现,又有如诗如画的意境;音乐的色彩鲜明,旋律的笔法洗练;两部作品的钢琴伴奏具有特殊的表现作用,当歌词出现“陌头杨柳,分色上帘边”的时候,钢琴运用色彩性的转调进行烘托;当演唱到“柳丝轻拂”、“鹃啼声声”、“春雨潇潇”的时候,钢琴使用象形描述的手法,做出环境形象的刻画。所以,在这两部作品中钢琴伴奏具有独立存在的艺术价值。《玫瑰三愿》是一部直抒胸臆的作品,创作手法简单明快、结构严谨,钢琴伴奏循规蹈矩、不事张扬,歌唱旋律真挚感人、过耳难忘。

与此前及同时代的新音乐家相比较而言,黄自的艺术歌曲创作具有自己的艺术特色与建树,这种特色与建树主要体现在音乐与诗歌的密切关系方面。黄自在创作音乐的时候,首先注重的是诗歌的声调,并且按照诗歌声调的走向与特征进行音乐旋律的创作。为了表现诗歌的内在意境,黄自使用了“绘词法”(word-painting)^①。譬如:在《春思曲》中,采用降半音的减七和弦来塑造“应是梨涡浅”中的“浅”字;在《长恨歌》中的第一乐章《仙乐飘飘处处闻》中,使用半音阶下行的手法表现柳枝的飘拂;在《长恨歌》中的第五乐章《六军不发无奈何》中,使用升高半音和增音程来表现“遥遥蜀道长”中的“长”字等。^②

2. 大型声乐曲 作于1932年至1934年间的清唱剧《长恨歌》,是黄自唯一的一部大型声乐作品,也是20世纪中国新音乐史上第一部较为成熟的大型清唱剧作品。歌词由韦瀚章根据唐代诗人白居易的《长恨歌》和清代洪升的传奇剧《长生殿》的构想改编、创作而成。作品讴歌了唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情悲剧,批判了李隆基“只爱美人醇酒,不爱江山”的社会价值取向。黄自、韦瀚章在创作这部作品的时候,隐晦着借古喻今、针砭时政的目的指向。在他们看来,如果沉溺于享乐,政治晦暗,就会引起民族灾难。黄自创作这部作品的另一个缘由,就是应担任上海国立音专“合唱课”教学工作的应尚能的委约,为了弥补音专的合唱教学缺乏中国作品的不足而创作的。这部大型清唱剧共有十个乐章,

① “绘词法”(word-painting)是欧洲文艺复兴时期“佛兰德乐派”的重要代表人物——若斯坎(Josquin Des Pres,约1440~1521)在他的经文歌创作中使用的一种表现手法。用音乐对一个词或一个句子进行音画式的表现与描述。

② 钱仁康:《钱仁康音乐文选》(上册),第22至23页。上海音乐出版社1997年11月第1版。

黄自只完成了七个乐章(独唱部分的第四、七、九乐章未完成)。它们分别是:第一乐章《仙乐飘飘处处闻》(混声四部合唱)、第二乐章《七月七日长生殿》(女声合唱及女高音和男低音的独唱、二重唱)、第三乐章《渔阳鼙鼓动地来》(男声合唱)、第五乐章《六军不发无奈何》(男声合唱)、第六乐章《宛转蛾眉马前死》(女高音独唱)、第八乐章《山在虚无缥缈间》(女声合唱)、第十乐章《此恨绵绵无绝期》(男低音与混声四部合唱)。在这七个乐章中,既有塑造剧中主要人物(唐明皇与杨贵妃)形象和抒发他们内心情感的音乐(第二、六、十乐章),又有描绘历史情景的音乐(第一、三、五、八乐章)。第一乐章描写的是华清宫内轻歌曼舞的场面,采用再现三部曲式的结构形式写成。第二乐章是深入表现唐明皇与杨玉环的内心世界与人物形象的部分,采用二部曲式的结构形式写成,刻画了唐明皇与杨贵妃之间的爱情盟誓。在表现外在险恶环境的第三乐章中,黄自以鲜明的音乐语言、娴熟的创作技巧刻画了边关告急、咄咄逼人的外在氛围。第五乐章刻画的是“六军不发无奈何”的窘迫处境,作曲家以层次鲜明的力度变化渲染艺术形象。第六乐章是深入表现唐明皇与杨玉环的内心世界与人物形象的部分,刻画了男女主人公的诀别,采用了二部曲式的结构形式。第八乐章是一个以自由模仿复调技法写成的女声合唱,二部曲式的结构,伴奏乐器只用了晶莹、清丽的竖琴和弦乐,刻画了空虚仙境的景象。在这里作曲家有意识地吸收中国古代歌曲“清平调”的音调,创造性地使用了具有民族特色的复调技法,使音乐具有古朴、清纯、深邃的意境。第十乐章是深入表现唐明皇内心世界与人物形象的部分,也是二部曲式的结构,刻画了唐明皇独居深宫、孤独寂寞、绵绵哀思的内心世界。为了表现剧中人物的形象和内心的情感,黄自充分运用了富于西方古典歌剧中常用的咏叹调和宣叙调的创作手法,各个乐章的音乐主题具有生动、形象、对比鲜明的特点。黄自还娴熟、充分地运用了西方古典音乐的合唱手段(诸如:混声四部合唱、男声四部合唱、女声合唱、独唱与合唱队伴唱等)为自己的创作服务。

3. 少儿歌曲 由于黄自的这些作品大多是黄自为自己编撰的《复兴初级中学教科书》而创作的学校校园歌曲,所以这些作品也是在这类音乐教材中最早发表的。这类歌曲大多具有旋律优美、流畅、清新,结构简洁、质朴、清晰,情绪朴实、自然、明朗的艺术特点,词曲关系密切、音乐语言亲切的创作特点。正是由于这些作品具有这些特点的缘故,其中的

一些作品还被列为音乐会的保留曲目。在这类作品中,比较有代表性的是:作于 1933 年的《雨后西湖》,作于 1935 年的《燕语》,作于 1935 年的《西风的话》,以及《本事》、《睡狮》、《秋郊乐》、《踏雪寻梅》等。

4. 器乐作品 黄自在这个领域里的作品不多,只有一部交响序曲《怀旧》和一些电影音乐作品。虽然《怀旧》受到舒伯特等浪漫派音乐的影响(具有一些习作的特点),但是它却是 20 世纪中国新音乐历史上的第一部管弦乐曲。这部序曲是黄自为了纪念自己去世的爱人胡永馥而创作的。《怀旧》是黄自于 1929 年 3 月 13 日创作完成的,是中国新音乐历史上第一部较为成熟的管弦乐作品。这首音乐会序曲是黄自在美国耶鲁大学音乐学院学习的毕业作品,1929 年 5 月 31 日在耶鲁大学的毕业音乐会上首演并获得了成功,黄自以此作品获得了耶鲁大学音乐学士学位。《怀旧》是一部具有标题音乐特征的音乐会序曲,作者创作这部作品是为了悼念自己已故的女友胡永馥。这种标题性的文学构思,预示了作品的悲剧色彩与浪漫主义情怀。作品采用奏鸣曲式结构写成。

引子是全曲主要形象的浓缩展示,悲凉、沉重、缅怀、沉思风格的慢板由低音弦乐器奏出,之后便是一声悲凉的叹息。随着力度的逐渐加强,音乐的气息逐渐变得宽广,情绪开始激动,似乎在向人们诉说着自己内心无尽的伤感与缅怀。引子的材料以高度浓缩的方式在低音弦乐器上再现以后,音乐的情绪伴随着定音鼓的滚奏而逐渐平静了下来,在平静的气氛中进入呈示部。呈示部的主部写成激情的快板,这样就使呈示部音乐与引子形成了鲜明的对比。呈示部第一主题由小提琴演奏,音乐的材料来自引子中的叹息音调,但是这个材料的速度转化为快板,音乐形象也就转化为内心热情的袒露,经过连续三连音的进行以后,音乐的激情特征更为鲜明。在主部主题反复的时候,音区转向高音声部,在配器中加入了柔和、明亮的木管乐器,这样就使得原来庄严低沉的气氛得到了缓解。在主部主题的展开过程中,音乐的结构得到了比较充分的扩充,深情的歌唱成为音乐的基本风格,音乐的气息也就变得更为宽广,主部的高潮段相应出现。主部的第二个主题在竖琴的伴奏下缓缓奏出,双簧管演奏的这个主题具有浓郁的牧歌风味。这个侧重描写外在景物的主题与纯粹表现内在情感世界的第一主题形成了鲜明的对比。主部与副部之间的连接部由各个声部分别以形态各异的节奏型做半音的上行级进。在连接部的结尾,黄自使用了一个持续的 F 音,这个音是降 B 大

调副部的“属准备”。作曲家以这种不稳定的、渴望的、骚动的音乐语言，为副部爱情主题的出现打下伏笔。呈示部的副部主题是一个爱情主题，音乐手法上接近于主部的第二主题，但是这个主题的更富于歌唱性、内在的情感更为真挚、音乐的思想性也更为深刻。虽然这两个主题的外在形态比较接近，但是与主部第二主题侧重于外在世界刻画所不同的是，副部主题是一个纯粹表现主体爱情心理世界的基本主题。副部的结束部出现了众赞歌风格的主题。作曲家在这里使用这个风格的主题，一来是为了增加作品在表现死亡这个人类永恒题材时的悲剧意识与厚重感；二来他的爱人胡永馥是一个虔诚的基督教徒，用众赞歌这种宗教歌曲的形式，可以更好地体现出作曲家对故友真诚的爱慕与尊重。展开部的前半部分是对主部主题的全面展开。主部主题的音素被作曲家分别放置在动荡不安的调性上做反复的模进，作品的悲剧意识开始凸显出来。在高潮中，铜管乐器组的小号和长号奏出一个悲凉的和弦长音，既是对不幸命运的抗议，也是一声哀怨的长叹。当这个长音的上方旋律音出现在木管乐器上的时候，在弦乐器轻声拨奏的伴奏下，旋律立刻转化为柔美的下行级进，音乐也变得温馨与柔美，仿佛是对以往爱情生活的回忆。这种回忆随着音乐的进行而消失，作品重新进入激动不安的动态展开状态之中。在展开部的结尾处，伴随着钹的出现，作品进入再现部。再现部的主部第一主题的长度被压缩了，横向的和声变得更为丰满；主部第二主题田园牧歌的音乐风格更为浓郁，除了保留了竖琴的伴奏部分之外，还加入了法国号的叹息般的音型，作品的悲剧意境被进一步地烘托。再现部的副部爱情主题转在 G 大调上展开，在配器的色彩方面，增加了高八度长笛的模仿声部，营造爱人进入天国以后的气氛，与呈示部较为凝重的切分音伴奏不同，再现部中采用的是较为流畅、飘逸的伴奏手法。在尾声中，众赞歌风格的主题再度奏出，音乐再度回到庄严肃穆的悲剧氛围之中。在这种氛围的衬托下，主部主题在小提琴和中提琴上做复调进行；在管乐器柔弱、持续的和弦背景下，弦乐器做着和弦分解下行，竖琴清丽、柔美的拨奏把音乐从沉重、压抑的氛围中解脱了出来。作曲家在向听众讲述了这样一个悲凉、凄美的爱情故事之后，把听众的思绪重新带回到现实人生。著名音乐学家钱仁康先生是这样评价《怀旧》的：“富于浪漫色彩，动人的抒情性”；“音乐的形象很丰富，有叹息和缀泣般的悲剧性音调，有甜蜜的回忆，有爱情的倾诉，有热情的奔放，也有庄严

的众赞歌风格的主题。这是一部悼念爱人的作品,但丝毫没有绝望悲观的情绪,而始终表现内心世界的广阔和感情力量的巨大”^①。黄自的这部作品诞生于中国交响乐艺术创作的初期,虽然在作品结构、和声语汇、创作观念等方面,都带着欧洲浪漫主义的诸多印记。但是,从整体上看,这部作品是成熟的。《怀旧》不但是作曲家本人成熟的交响音乐作品,也是中国新音乐历史上成熟的交响音乐作品。1929年的中国正处于“五四”新文化运动的后期,文化上新旧对撞、政治上军阀混战、经济上凋敝不堪。黄自在自己的创作中,虽然没有直接地揭示社会现实处境,但是为纪念死去的爱人这个主题本身也包含着对家、国、天下的诸多感叹与哀怨。感伤的音乐作品的情感,可以理解为对特定人物的怀念,也可以理解为对中国历史与现实处境的无奈与叹息。这就是《怀旧》这部作品在中国音乐历史上的社会地位与艺术价值之所在。

1935年创作的《都市风光幻想曲》是为上海电通公司的电影《都市风光》而创作的片头曲。他在创作这部作品中,在配器与编曲方面进行了一些创新性的探索。以英国国歌的音调、狮吼的模拟、教堂的钟声,象征帝国主义的侵略;用嘈杂、喧闹和悲凉的曲调,描写畸形的都市繁荣风光。他的这些做法在“五四”新音乐运动时期,具有一定的创新意义。

总之,黄自是20世纪30年代中国新音乐创作领域相对成熟的作曲家。通过他一系列的新音乐创作,使得20世纪中国新音乐创作的体裁有所扩展、题材有所深化、技法有所拓展。他的多数作品的旋律流畅而优美、结构简洁而谨严、形象鲜明而生动。在他的创作中,比较善于处理音乐与文学的关系、声乐与器乐的关系。在作品的创作实践中刻意探索音乐创作的民族风格和个性化的音乐语言,并取得了较高的成就。正是由于这些创作成就,才使得他的创作对当时乃至后来中国专业音乐创作产生了巨大影响。

第八节 萧友梅事业的后继者——吴伯超

吴伯超(1903.8.23~1949.1.27),原名吴畴大。作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家、指挥家。江苏武进人。

^① 钱仁康:《黄自的生活、思想和创作》,《音乐研究》1958年第4期。

1903年8月23日,吴伯超出生于江苏常州武进雪堰桥镇的一个农民家庭。辛亥革命后,吴伯超进入雪堰桥镇的小学读书,毕业后考入常州师范学校。在这里与刘天华相识,并成为他的爱徒。1922年,刘天华被北京大学音乐研究会聘为国乐导师,临时时带走了自己喜欢的几位学生,吴伯超就是其中的一个。到北平以后,吴伯超一方面继续师从刘天华学习二胡、琵琶,另一方面又师从俄籍教师嘉祉(Vladimer A. Gartz)学习钢琴,他的才华和人品引起了萧友梅的注意。1927年,以优异的成绩从北京大学音乐传习所毕业,恰逢蔡元培、萧友梅创办国立音乐专科学校,吴伯超被该校聘为助教,并兼任会计员。在此期间,除了担任乐理、二胡、钢琴副科的教学任务之外,也开始进行音乐理论文章的写作。在国立音专的学术期刊《乐艺》上发表了《中国乐艺界概况》^①。同时,开始了他的新音乐创作历程。1931年,吴伯超获得政府的“庚子赔款”资助留学的名额,赴比利时学习作曲。到了那里以后,吴伯超首先被安置在布鲁塞尔南方的沙尔勒瓦镇(Charleroi)的音乐学校补习音乐基础知识。1933年,当他的和声学成绩获得第一名以后,吴伯超得以正式进入比利时布鲁塞尔皇家音乐院(Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles)学习作曲、指挥专业;在该校组织的作曲比赛中经常获奖,指挥比赛也曾经获得过奖项。1935年7月,获得比利时皇家音乐院“赋格二等奖”,从此结束了在这里的学业回国。同年的10月,回到上海的国立音乐专科学校任教;担任指挥、视唱练耳与二胡的教学;后改任作曲技术理论专业教师。抗日战争爆发以后上海沦陷,吴伯超离开上海。1938年,担任广西省政府参议,同时兼任广西音乐训练班主任;1940年,到战时的首都重庆接替病逝的华文宪担任音乐干部训练班副主任(中将军衔);数月后,赴四川江津白沙女子师范大学担任音乐系主任、教授;1943年,国民政府任命吴伯超担任设在重庆青木关的“国立音乐院”院长;同时,还长期担任作曲与指挥课程的教学工作。吴伯超意识到培养合格的交响乐人才必须从儿童做起,他便多方奔走筹办国立音乐院幼年班;为了确保这些人才以后都能从事交响乐事业,吴伯超订立了两个原则:一不招收富家子弟、二不招收女学生;他还认为杰出的交响乐演奏人才还应当具备全面的文化修养。招生人员到流亡儿童保育院、孤儿院挑选有音

^① 吴希之:《中国乐艺界概况》,《乐艺》1930年4月第一卷第一号。

乐才能的人才,还从全国范围内招收各地推荐来的人才。经过一段时间的培养,这些儿童后来大都成为新中国第一批音乐演奏、音乐创作等领域的杰出人才。1945年,抗战胜利以后吴伯超主持国立音乐院及幼年班的迁校工作,本科部迁往南京,幼年班迁入江苏常州的天宁寺。随着内战局势的演变,国民政府开始为迁台做准备,1949年1月27日,吴伯超奉政府之命赴台考察迁校事宜,在乘“太平”轮赴台湾的途中,由于轮船失事而罹难。

吴伯超的新音乐创作生涯始于20世纪20年代的末期,已知的作品有27部,其中大多为声乐作品。它们是:歌曲《“五·三”国耻歌》(朱因作词,1928)、《闲中好》(段成式作词,1931)、《我们是民族的歌手》(谢冰心作词,1939)、《“七·七”两周年献礼歌》(田汉作词,1939)、《爱国的家庭》(胡然作词,1939)、《悼张曙同志挽歌》(常任侠作词,1939)、《我们都是小飞行家》(胡然作词,1939)、《伤兵之友歌》(钟期森作词,1939)、《国民公约歌》(佚名作词,1939)、《广东省立教育学院校歌》(佚名作词)、《云儿稀》(吴漪曼作词)、《机械化部队进行曲》(卢冀野作词,1942)、《宴请使节》(选自《诗经》,1942)、《喜庆——桃之夭夭》(选自《诗经》,1942)、《呦呦鹿鸣》(选自《诗经》,1942)、《绣鞋歌》(陈果夫作词)、《腌菜歌》(陈果夫作词);二胡独奏《秋感》(1931);钢琴独奏《思春》、《道情》(1935);民族器乐合奏《枫桥夜泊》(1929年译谱)、《合乐四曲》(1930);合唱曲《中国人》(侯伊佩作词,1938)、《冲锋歌》(朱偰作词,1938)、《祭阵亡将士诔乐》(李雷作词,1939)、《暮色》(歌德作词,1939)、《新生活运动歌》(佚名作词,1940)、《国殇》等。

歌曲作品中以抗战作品为主,其中创作于1928年《“五·三”国耻歌》是中国近代史上最早为抗议1928年5月3日日本军队在济南枪杀我军民5000余人,并对交涉员蔡公时实施割耳剜鼻酷刑、最终残杀,这个震惊世界的“济南惨案”创作的“国难歌曲”之一,也是中国近现代音乐史上第一批抗战歌曲中的佼佼者。《我们都是小飞行家》是一首富于儿童情趣的表演唱,歌曲采用非再现三段体的结构形式写成;第一段是一个慢板、伤感的段落,讲述的是日本鬼子进入中国以后人民所遭受到的苦难;在一个间奏以后,进入歌曲快板的第二、三段,这两个段落的音乐旋法虽然迥异,但是音乐都以高亢、激扬的情绪展现出来;形象地表现了

中国儿童立志报国、驾驶战机“飞得高，飞得远”“飞得快，炸得准”“奋不顾身杀敌人”的民族精神。

创作于 1930 年的《合乐四曲——集自〈瀛洲古调〉》中的第一曲《飞花点翠》，是中国近现代音乐历史上第一部以传统琵琶曲编配的民族器乐合奏作品。该作于 1939 年由重庆中央广播电台首演。这部作品的创作动机是源于吴伯超对中国传统音乐中合奏艺术局限性的思考：“我国的国乐合奏，各种乐器都奏同样的音、曲调及节奏，未免过于单纯，没有雄厚、清妙、融协、协和的情味；况且各种乐器的音色、音质的特长也无从表现，因此做了个小小的尝试，将《瀛洲古调》中间的四个曲子，用和声来配器”^①。作品由笛、箫、笙、三弦、月琴、琵琶、铜丝琴、鼓板铃（以上乐器各一件）、二胡（两把）共计十个声部组成。显然，吴伯超是在借鉴西方管弦乐队组合由小型室内复音形式，发展到大型交响乐队的嬗变方法，试图开拓出一条中国民族器乐多声部合奏的发展道路。对于这种做法，赵元任大加肯定。认为：《飞花点翠》“用 10 件乐器合奏的复音音乐”“是一个创举”^②。

完成于 1938 年的合唱作品《中国人》是较早地将欧洲古典器乐曲式结构中的“三声中部”创作手法运用于女高音、男高音、男中音声部的三重唱的作品。^③当时正值国难当头、抗日战争在国内全面展开之时。歌曲以特强的力度、简短的气息、紧凑的乐句、铿锵的节奏，向海内外的“中国人”发出了奔赴国难的急切呼喊。作品以再现三部曲性结构形式写成，第一部分建立在 C 大调上，用中国历史上民族英雄抗击倭寇的事迹来激励国民的抗战士气；“中国人”这个简短、铿锵的呼唤与历史民族英雄事迹的陈述交替进行，营造出历史与现实画面交相辉映的“蒙太奇”效果。建立在 a 小调上的中部，将女声简化、合并为一个声部，与两声部男声以模仿的形式依次进入，成为一个复调进行的“三声中部”。作曲家试图以这种柔美进行的旋法，刻画中华儿女“效死此其时，耻作懦男女”的大无畏精神。第三部分再现了第一部分的部分音调与节奏，作曲家以声部逐渐增厚、力度逐渐加强的手法，表现了四面八方的人们聚拢过来，一起奔赴抗日战场、为民族存亡光荣捐躯的感人场景。《中

① 吴伯超：《合乐四曲说明》，上海音专乐艺社《乐艺》1930 年 4 月第一卷第一号。

② 赵元任：《介绍〈乐艺〉的乐》，国乐改进社《音乐杂志》1932 年第一卷第九期。

③ 戴鹏海：《为了不该忘却的纪念——吴伯超先生百年祭》，《中国音乐学》2004 年第 1 期。

国人》以慷慨赴死、视死如归的气概,表现了中华儿女大义凛然、誓死卫国的浩然正气。作品完成后,作曲家还数次指挥合唱队在桂林、重庆等地的聚会演唱,甚至还在外交场所演出。该作的诞生,对抗战初期救亡歌曲艺术的繁荣,起到了积极的推动作用。与《中国人》同年完成的合唱作品《冲锋歌》(朱偁作词),是一首以持续进行的敲击节奏和男中音朗诵声部贯穿全曲的混声四部合唱曲。这首歌曲是一首结构松散的、活报式的合唱,以粗朴的旋法、结构,朗诵者的大声呐喊等手法,质朴地表现出民众的爱国热情。歌曲具有现场动员、鼓舞士气的功能,如果没有火热的激情难以演唱出特定的情绪和气势。为了取得振聋发聩的现场效果,在演出的伴奏乐器中,还超常规地加入了钢条的敲击。

抗战初期我军将领伤亡惨重,为了祭奠这些为国捐躯的英雄,吴伯超创作了另一首著名的抗战合唱歌曲《祭阵亡将士谏乐》(创作于1938年至1949年间)。作品按照西方传统的赋格套曲的结构形式写成,由序曲和赋格两个组成部分:庄严、散体结构的序曲(1~21小节)建立在a小调上,以主调手法写成。序曲的引子只有两小节,庄严的广板进行的速度与情绪,将音乐的气氛带入肃穆、庄重与神圣的境界;第3小节开始速度变为行板,气氛变得相对活跃,当进行到第5小节这个相对高潮点的时候,音乐便进入 $\frac{3}{4}$ 节拍的序曲主体部分;主体部分的和声比较纯朴、声部之间的旋法对比不鲜明,作曲家刻意以这种简朴的复调手法表现哀悼英雄的人们展现出来的坚定信念。赋格部分(21~113小节)只有一句歌词:“伟大的战士,光荣应归于你。”吴伯超以传统的赋格手法,将这一句歌词赋予了丰富的音色与戏剧性变化。赋格的呈示部(20~36小节)开始由女低音声部引入赋格主题,坚毅、沉稳的赋格主题建立在C大调上,主题之后是连接主题与固定对题的小结尾;答题由女高音声部引入,之后男低音声部也进入主题,固定对题转到女高音声部,自由声部由女低音承担,最后进入答题的是男高音声部,应对答题的是女低音;中间部(36~90小节)由三声部卡农进行与间插段组成,卡农模仿的材料来自固定对题,首先由女高音唱出,然后女低音、男高音相继进入;经过两个间插段的动力性进行以后,中间部的音乐以 ff 的力度终止在属三和弦上。再现部从第90小节开始,主调主题由男低音从第91小节进入;从第114小节开始进入一个

间插段,最后作品在壮丽、辉煌、肃穆的气氛中结束。作曲家以娴熟的赋格音乐表现手法,将只有一句歌词的作品表现得极富于艺术性与戏剧性。这种做法,在当时是较为罕见的。这种作曲手法,时至今日仍然具有一定的艺术价值。

创作于1939年的女声四部合唱《暮色》(歌德作词,郭沫若译),采用了弦乐与钢琴伴奏的形式。当时作曲家正在桂林生活,这里的诗情画意引发了作曲家创作意蕴深邃作品的灵感。这部作品与前期创作的歌曲《闲中好》、二胡曲《秋感》一样,都是继承刘天华文人雅士风格的,具有清雅、闲适品位的艺术性作品。作品以再现的三部曲式的结构形式写成,在前奏中作曲家以加弱音器的弦乐与踩弱音踏板的钢琴一同演奏轻柔的震音,大提琴与小提琴以自然小调式的旋法依次奏出徐缓、连绵、悠长的旋律线,营造出一种虚幻、朦胧的艺术氛围;之后,第一部分由合唱队以和声小调的旋律展示开来,钢琴四重奏则以连续进行的分解和弦为合唱队蒙上一层虚幻、迷离的色彩;人声与乐器一同为听众勾勒出一幅星光初显、夜色朦胧的自然美景;中部是一个动态感较强的对比性部分,音域由低而高、力度由弱而强、速度由慢而快,女中音在逐渐增强、加快的钢琴四重奏的伴奏下唱出了“俄见东边天际,仿佛月明如火”的诗句;之后,音乐在全曲力度最强的、密集排列的重属九和弦上戛然而止,经过片刻停顿以后,加弱音器的弦乐与钢琴以渐慢、渐弱的连接句引出了再现性的第三部分;在这里,第一部分的旋律被压缩,音乐旋律与和声也变得相对清晰起来,象征着暮色的消失。这类作品与此前创作的抗战题材的作品形成了鲜明的对比,它们向我们展示出作曲家驾驭不同类型创作题材的娴熟能力。

根据《诗经》歌词创作的歌曲《喜庆——桃之夭夭》与《呦呦鹿鸣》是两首传统题材艺术程度较高的歌曲作品。前者属于宫廷雅乐范畴、后者具有民间俗乐的特征。其中的《桃之夭夭》营造了一个喜庆、祥和的艺术氛围,作曲家为三段歌词构建了一个单三段体的结构形式;歌词是表现中国古代民间习俗的内容,作曲家为之配置了两个旋律:第一个旋律(a段)建立在七声徵调式上,这个喜悦、活泼具有民间歌谣体裁特征的旋律,以自由模进的形式展示着,在第一乐句之后,又出现了重复进行的第二乐句(对第二乐句做出了装饰性的花腔变奏);第二个旋律(b段)具有高亢悠扬的山歌风味,与前面的旋律形成了形象上的对比;钢琴伴奏的

前奏部分的规模较大、独立性也较强,同时也是作品的尾声部分;第一乐句以跳音进行的单声八度进行,左右手之间形成反向互动关系;之后出现的两个乐句以十六分音符连音、八分音符跳音及倚音间插的综合进行,为人声的进入营造了一个清新、纯净、和谐的艺术氛围。从第 48 小节开始,进入到再现段。全曲在简洁、明快、一气呵成的结构手法中结束。

另外,发表于 1931 年的二胡独奏曲《秋感》,是吴伯超长期师从刘天华研习二胡演奏、创作以来的“收获性”作品,也是 20 世纪初叶中国二胡新作品曲库的基本文献。创作于 1935 年的钢琴独奏曲《思春》和《道情》,是近现代音乐史上第一批以中国古诗词意境创作的钢琴作品。它们与当时的其他作品一道,成为 20 世纪上半叶中国钢琴音乐的“拓荒作”。

作为一位终生致力于专业音乐教育事业的音乐教育家,吴伯超未能有充分的时间和精力从事他所挚爱的新音乐创作事业,留下的作品数目相对较少,创作涉及的领域也相对较窄。但是,在这为数不多的作品中存留下来的创作经验,为 20 世纪 30 至 40 年代的新音乐创作,提供了宝贵的传统。

第九节 第一代“国产”音乐家

进入 20 世纪 30 年代,经过此前 20 余年的辛勤耕耘,中国新音乐的创作领域初步呈现出“群星璀璨”的态势。他们是:马思聪、应尚能^①、唐学咏^②、

① 应尚能(1902~1973)浙江宁波人。1917 年就读于北京清华学校,1923 年赴美国密西根大学留学,主修机械工程。后转学声乐并选修理论作曲及钢琴。1929 年毕业,1930 年回国。入上海国立音乐专科学校教授声乐、合唱、视唱练耳等。抗战期间,曾经先后在重庆中央训练团音乐干部训练班、国立音乐院、国立戏剧专科学校、国立社会教育学院等任教。建国以后,曾经先后任教于华东师范学院、北京艺术师范学院、中国音乐学院等。1973 年逝世于北京。

② 唐学咏(1918.1.3~),音乐教育家,中国视唱练耳教学事业的奠基人之一。江西永新人。1921 年赴法国留学,1922 年入里昂音乐学院,1929 年毕业。回国后曾经任国立福建音乐专科学校校长(1945~1950),1959 年开始任哈尔滨师范大学艺术学院教授。作有钢琴曲《永怀》、《怀母》、《闻孙逸仙死耗之余》(这些作品于 1929 年在法国巴黎莫里斯瑟拉出版社出版);《新生》、《乡居》(这些作品于 1959 年由音乐出版社出版)。

周淑安^①、陈洪^②、李惟宁^③、程懋筠^④、邱望湘^⑤等。这些人当中有一些是

- ① 周淑安(女)声乐教育家,也兼任指挥、作曲。1894年5月4日出生于福建厦门一个基督教牧师的家庭。1912年入上海中西女塾,1914年留学美国,先在哈佛大学的拉德克利夫女子学院、新英格兰音乐学院学习理论作曲、声乐、钢琴等。1919年入纽约音乐学院专攻声乐。曾获得哈佛大学艺术学学士学位。1921年回国,1927年再度赴美,入皮波蒂音乐学院继续深造声乐。1928年回国,先在其母校中西女塾任教并领导中西女塾合唱队,1930年入上海国立音专,任声乐组主任兼合唱指挥。1959年应聘在沈阳音乐学院担任声乐教授。1970年正式退休,1974年1月5日病逝于上海,享年79岁。创作的代表性作品有:合唱曲《佛曲》(1925)、《抒情歌曲集》(商务印书馆,1935)、《恋歌集》(商务印书馆,1935)、《儿童歌曲集》4册(开明书店,1935)等。
- ② 陈洪(1907.2.10~?),音乐教育家、作曲家,广东海丰人。曾用名:陈白鸿等。1927年赴法国国立音乐院朗西分院学习作曲、小提琴,1929年赴巴黎随奥尔德菲尔(Oberdoerffer)学习小提琴。1930年回国后在广州组织管弦乐队,同时开展爱国歌咏运动。从1930年开始一直从事推广“固定唱名法”的教育工作。1932年与马思聪一起合办广州音乐院,并编辑出版了《广州音乐》。1937年任国立音乐专科学校教授、教务主任,1946年赴南京任国立音乐院教授、管弦系主任等职务。建国以后一直从事音乐教育工作。代表性作品有:救亡歌曲《冲锋号》(1932)、《上前线》(1932)、《四万万的大众起来》、《一致对外》等,钢琴小品《摇船歌》、《幽默曲》等。
- ③ 李惟宁(1910~1984),作曲家、音乐教育家,四川宁远县人。1927年入北京清华学校,并在这里开始了音乐的学习。后留学欧洲,曾经先后在巴黎音乐学院及维也纳国立音乐学院学习钢琴、作曲等。1934年回国,先在中央大学音乐系任钢琴教授;之后入国立音专任作曲教授、并兼理论作曲组主任。1942年日军侵入上海租界后,出任日军设立的“国立上海音乐学院”院长。抗战结束后,他曾长期在美国波士顿音乐院任教,加入美国国籍。1984年病逝于美国。
- ④ 程懋筠(1900.9.24~1957.7.31),作曲家、音乐教育家,江西新建人。字与松,又名雨松、默云。程懋筠自幼喜爱文学、音乐与戏剧。少年时随兄长赴日本东京音乐学校留学,主修声乐,之后又兼修作曲。回国后曾经担任南京中央大学艺术家科主任等职。1933年在江西与缪天瑞一同创办了《音乐教育》杂志。代表性作品有:歌曲《中华民国国歌》(1929)、合唱《新中国颂》(1950)等。
- ⑤ 邱望湘(1900~1975),浙江吴兴人,原名邱文藻(也有以“文藻”为名创作的歌曲见诸于世)。邱望湘本姓章,后因过继到了邱家,因此改为邱姓。邱望湘的少年时代是在湖州中学和湖州第三师范度过的。1921年毕业之后,邱望湘考入私立上海艺术师范大学攻读音乐和美术专业,主要从刘质平学习。1924年作为优秀的首届毕业生,邱望湘到长沙任教于湖南省立第一师范,并在岳云学校艺术专修科兼课,贺绿汀就是他当时的学生。1926年邱望湘来到上海,不久便出版了他的早期作品《天鹅歌剧》(1927)和艺术歌曲《爱的鉴念》(1928)等。1929年后在上海爱国女学、两江女学任教。1931年考入国立音专学理论作曲,期间创作了《魔笛》、《傻田鸡》两部儿童歌剧。在20世纪20年代末至30年代初的几年里,在邱望湘的同学钱君匋先生主持下,邱望湘与另一位同学陈啸空一起组建了“春蜂乐会”,专门从事音乐的创作和出版。在这一时期,邱望湘曾以“白蕊仙”为笔名创作、编选过音乐书谱。1933年毕业后,先后执教于浙江上虞春晖中学及杭州市立中学。在白马湖春晖中学期间,他曾参与编写校歌。创作了儿童歌剧《蝴蝶鞋》(1936),并编有供初级中学用的《唱歌》(1935)、《北新音乐教本》(1933)以及《抒情歌曲》等。抗战初期,邱望湘去了大后方,先在贵州铜仁国立第三中学和湖南南岳游击干部训练班任教;1939年重庆中央训练团音乐干部训练班开办后,

从西方学习归来的音乐家,也有一些是中国自己培养出来的音乐家。这些人中间的一部分不是专业从事作曲的音乐家,但是他们也在创作领域有所作为。由于篇幅所限,以下仅介绍其中几位“国产”(由我国音乐教育家自行培养出来的)音乐家的代表性人物。

“关山万里”“长城谣”——刘雪庵

刘雪庵(1905. 11. 7~1985. 3. 15),原名廷玳、又名晏如,笔名晏青、苏崖等。作曲家,音乐教育家。

1905年11月7日,刘雪庵出生于四川铜梁县的一个公务员家庭。在刘雪庵小学毕业不久,刘家便遭遇变故,为了支撑家庭的经济重担,刘雪庵被迫辍学参加工作。1922年,任铜梁县立高等小学音乐教员。1924年,入成都私立美术专科学校学习音乐,在学习钢琴、小提琴的同时,也接触了昆曲等民间艺术。1927年,返回铜梁县,在私立养正中学任教,曾经担任校长,后因躲避追捕而逃离家乡。1929年初,考入上海中华艺术大学;1930年秋,考入上海的国立音乐专科学校,师从萧友梅、黄自、李惟宁等人主修作曲及技术理论,还师从朱英学习琵琶。在音专的学习中,接受了系统的西方作曲理论的训练,与贺绿汀、陈田鹤、江定仙一同成为黄自的“四大弟子”。1935年,进入中国电影界。1936年,毕业于上海音专之后,担任上海艺华影片公司的特约作曲。抗战爆发以后,加入上海文艺界救国联合会,与黄自、李惟宁、陈田鹤、江定仙、谭小麟、张昊等人一同组织了“中国作曲者协会”,积极从事抗战歌曲的创作。在此期间,独立创办了刊登抗战歌曲的音乐刊物《战歌》。1938年初转移到武汉,与张曙、夏之秋等人组织了“中华全国歌咏协会”。同年6月,担任武汉“军委会政治部第三厅”设计委员。20世纪40年代以后,曾经先后在重庆国立音乐院及国立社会教育学院任教。中华人民共和国成立以后,曾经先后在江苏师范学院、华东师范大学、北京艺术师范学院、

邱望湘任该班音乐理论教官,并与姚以让共同主编《歌曲创作月刊》(1941. 1~1942. 11)。自1942年起,先后任教于重庆青木关国立音乐院(1940年在抗战的大后方重庆建立,1946年后又迁到南京。邱望湘任理论作曲组教授)、松林岗国立音乐院分院、国立上海音乐专科学校。抗战时期,邱望湘在大后方完成教学任务的同时也创作有部分抗战题材的歌曲收录在《抗战歌曲选》中。建国后,邱望湘被聘为上海音乐学院作曲系教授,民族音乐教研室研究员。1958年,因病提前退休。

中国音乐学院等单位任教。1985年3月15日病逝于北京。

刘雪庵创作的电影音乐、群众歌曲等,在当时都产生了较大的影响。在黄自的几个弟子中,他新音乐创作的数量、题材、内容,要比他的同学陈田鹤、江定仙多。刘雪庵作品的特点是:艺术内容能够贴近现实生活,音乐旋律能够通俗流畅,创作技法能够接近普通群众。在黄自门下学习的时候,他的艺术歌曲创作,也受到恩师黄自的深刻影响,创作了一些艺术性较强的古体诗词与现代诗词的艺术歌曲。此类作品以《枫桥夜泊》(唐·张继词)、《春夜洛城闻笛》(唐·李白词)、《红豆词》(清·曹雪芹词)等为代表。以现代诗词为题材的抒情性独唱曲,以《飘零的落花》、《追寻》(许建吾词)、《巾帼英雄》(桂永清词)等为代表。

群众歌曲在刘雪庵的作品中最具有代表性。代表性的作品有:受“九一八事变”影响创作的《出发》、《前线去》、《前进曲》等,这些作品成为中国最早的一批抗日歌曲,也是刘雪庵音乐创作的开端。之后创作的《长城谣》(潘子农词)、《流亡三部曲》〔《流亡》、《战场》、《中华儿女》(江陵词)〕,为电影《孤岛天堂》创作的主题歌,为电影《十字街头》创作的主题歌《思故乡》等,都曾受到听众的欢迎与喜爱。在这类作品中还有:《中国空军军歌》(简朴词)、《壮志凌云》(叶逸凡词)、《巩固统一》、《中国海军军歌》等。

其中,以《长城谣》的影响最大、流传历史最久,该作原来是为电影《关山万里》(潘子农编剧)而创作的主题歌,完成于1937年“七七事变”后的上海,由于战事吃紧该片没有拍成,但是《长城谣》却不胫而走。歌曲采用再现单二部曲式的结构形式写成,a、b两个乐段均由四个乐句组成,a段的第一、二乐句是全曲的“起句”,第三、四乐句是“承句”;b段的第一、二乐句是“转句”,第三、四乐句是“合句”。这种双乐句构成的“起承转合”结构手法,在当时的新音乐创作中较为新鲜。作品虽然是一首群众歌曲,但从艺术风格上看却是一首雅俗共赏的杰作。作品借鉴了河北民歌的音调,风格朴实、通俗,只有十二度的音区非常易于传唱,旋律以二度级进和三度小跳的手法为主,在旋律进行的节点辅以四、六度跳进。歌曲以万里长城起兴,抒发了对故乡的眷恋,控诉了日军对中国领土的蹂躏,表达了中国人抗击侵略者、收复失地的坚定决心与必胜信念。

黄自在编写《复兴初级中学音乐教科书》时,曾经要求他的创作能力

较高的学生参与到教科书所需歌曲的创作中来。刘雪庵与陈田鹤、江定仙一样,也创作了一批质量较高的少儿歌曲的音乐与歌词。在《杀敌歌》中,颂扬了反抗侵略的民族气节;在《提倡国货》中,倡导了抵制日货、扶持民族工业的时代呼声;在《菊花黄》中,表现了青少年幻想把菊花变作金银,用来赈济灾民的天真、善良想法;在《喜春来》中,作曲家唱出了“趁今朝,早努力,勤把学问造”的励志劝吁;在《燕子哥哥》中,作曲家鼓励青少年应像燕子一样勤于劳动、勇敢高飞。他的这类歌曲以新颖简洁的音乐语言、言简意赅的思想内涵,对传播新思想、倡导爱国心、普及新音乐等,均起到了积极的促进作用。

刘雪庵为电影所作的配乐,大多是歌曲作品。刘雪庵创作了流传广泛、同时也引起广泛批判的作品。这些作品是:《何日君再来》、《弹性女儿》、《早行乐》等。其中创作于1936年的《何日君再来》,是一首在华人文化圈内流传了近一个世纪的中国城市流行歌曲中的经典性作品,也是一首在国内引起广泛争议和批判的作品。这首歌曲原是应上海艺华影片公司导演方沛霖为了给三星牌牙膏拍歌舞性的广告片,请作曲家提供一段富于现代都市感的旋律谱,刘雪庵便将他为上海音专毕业班同学茶话会而创作的一首探戈舞曲交给了他,方沛霖导演请当时著名的编剧黄嘉谟为这段旋律填写了《何日君再来》的歌词。该词作虽然道出了“好花不常开,好景不长在”;“人生难得几回醉,不欢更何待”等人生滋味,但是由于当时国家正处于民族危亡之际,这种劝吁人们“不欢更何待”的词语,在当时招来了诸多非议。即便如此,由于刘雪庵音乐自身的魅力,作品不胫而走,迅速在国内及海外广泛流传,并且对后来华人流行音乐的创作与发展也产生了广泛的影响。《何日君再来》是20世纪初期中国流行音乐的代表性作品,音乐语言具有浓郁的民族风格,音乐节奏则带有鲜明的南美探戈特征,是中外音乐风格、音乐语言糅合得比较成功的范例。

在刘雪庵早期为了生计从事小学音乐教育的时候,就对中国的民间音乐产生了浓厚的学习兴趣。进入专业音乐创作领域之后,他的这种兴趣仍然浓厚,并促使他不断地向民间音乐学习。正是由于这种兴趣的驱动的缘故,使得他创作的绝大多数群众歌曲、电影插曲等,带有浓郁的民族风格和鲜明的个人特征。也是由于这种兴趣的驱使,使他成为20世纪专业作曲家中较早从事民歌研究的人物。1936年,刘雪庵把民歌研

究、整理的成果以《布谷》命名,由商务印书馆出版发行。于是,中国新音乐历史上较早的一部民歌集得以诞生。他的这种做法,为后来新音乐家注重民族音乐的研究、向民间音乐学习的风尚的树立,做出了表率。

刘雪庵的钢琴音乐作品在当时及以后的新音乐史上,也都曾经产生过不同程度的历史影响。其中的代表性作品有:创作于1934年,并得到俄国作曲家齐尔品^①较高评价的钢琴套曲《中国组曲》;创作于40年代,以中国传统琵琶曲为题材的《南来雁》等。《中国组曲》是中国新音乐史上的第一部由多乐章构成的钢琴组曲,在当时及以后产生了较大的社会影响。作品具有鲜明的民族风格和突出的个人特色,由四个乐章组成。这四个乐章分别是:《头场大闹》、《傀儡舞俑》、《西楼怀远》、《少年中国进行曲》。《头场大闹》是整个组曲的前奏,作曲家用钢琴敲击性的演奏手法,模仿四川锣鼓的节奏型与喧闹的音响效果,音乐酣畅淋漓、简单明快;《傀儡舞俑》的创作材料取自四川民间木偶戏的音乐,音乐形象机智幽默、形态模仿惟妙惟肖;《西楼怀远》是一个慢板的乐章,横向的旋律富于五声音阶的特点,纵向的结构采用了欧洲典型的三声部赋格的技术写作手法;《少年中国进行曲》采用了回旋曲式的结构,音乐的情绪欢快、热烈,以此寓意中国正处于朝气蓬勃的少年时代、正以昂扬的激情阔步向前。

“黄自精神”的继承者——陈田鹤

陈田鹤(1911.12.8~1955.10.23),原名陈启东,作曲家、音乐教育家。

1911年12月8日,陈田鹤出生于浙江永嘉的一个中等职员的家庭。1927年,中学肄业以后,曾在“国民革命军第17路军第1师政治

① 齐尔品(1899~1977),俄罗斯作曲家,原名:亚历山大·车列普宁(Alexander Tcherepnin)。20世纪30年代在北京拜京剧大师齐如山学习京剧音乐,并成为齐如山的义子。齐尔品出生于俄罗斯圣彼得堡的一个音乐家庭,5岁开始学习钢琴,同时开始作曲,后成为一位活跃的钢琴家、作曲家。1934年春天,齐尔品原定在中国旅行演出几个星期,但是进入中国以后便流连忘返了。曾经担任上海音乐专科学校的名誉教授、教育部音乐教育顾问等职。1934年5月21日,齐尔品向萧友梅提出“齐尔品征求有中国风味的钢琴曲”的创作比赛建议,得到了萧友梅的积极回应。1934年11月26日,以贺绿汀的《牧童短笛》为代表的6首作品分别获得了不同级别的奖赏。这个活动对于中国钢琴音乐的发展,起到了积极的推动作用。1935年在日本东京设立了“齐尔品现代音乐丛书”出版机构,专门出版中国、日本青年音乐家的新作品。贺绿汀、刘雪庵、江文也等人的作品曾经在这里出版过。1937年返回欧洲以后,仍然采用中国素材进行创作。

部”担任“准尉司书”，翌年离职。此时，缪天瑞在永嘉开办了温州私立艺术专科学校。他于1928年9月考入这所学校，先学习国画，后正式转入音乐班，学习理论作曲及钢琴。1929年8月，插班考入上海私立美术专科学校音乐系学习；不久由于不满学校解聘教师的行为，与江定仙等7位同学一起向校方交涉，后被学校除名。1930年8月，考入上海的国立音乐专科学校，有幸成为黄自的学生，并深受黄自的赏识，成为他的“四大弟子”之一。在师从黄自学习期间（1930年8月至1936年7月），由于家庭经济来源中断，曾被迫三次辍学。后受到萧友梅、黄自的特许，可以不注册、不交费在音专随堂听课。1934年，在齐尔品举办的“征求有中国风味的钢琴曲比赛”中，陈田鹤以他的《序曲》获得二等奖。1935年，跟随黄自编辑《复兴初级中学音乐教科书》，也为该教科书创作儿童歌曲；同时，接替黄自编辑《新夜报》。1935年，与江定仙、刘雪庵一同创作出版了《儿童新歌》（商务印书馆）。1936年8月，任职于山东省立剧院，除教授和声学之外，还从事歌剧创作。此间创作的代表作，就是为山东省立剧院院长王泊生的歌剧脚本《荆轲》创作的同名歌剧（现存第二幕手稿）。抗日战争爆发后，他回到上海参加中国作曲者协会，从事抗战歌曲的创作。1939年1月到重庆，在国民政府教育部音乐教育委员会工作。1940年秋天开始，长期在重庆青木关的“国立音乐院”任教，历任讲师、副教授、教授，并兼任教务主任。1946年，陈田鹤随“国立音乐院”迁至南京。在这里，他支持并参与了“山歌社”^①的活动。1949年1月至1950年7月转任福建音乐专科学校教授。1951年后，先后在中央歌舞团和中央歌剧舞剧院从事音乐创作。1955年10月23日病逝于北京，享年44岁。

受到恩师黄自的影响，陈田鹤的音乐创作主要集中在抒情艺术歌曲领域。从1931年发表第一首创作歌曲《谁伴明窗独坐》至逝世，共计创作歌曲作品约100余首（包括为民歌、古代歌曲配伴奏的作品）。他的歌

① “山歌社”，学生音乐社团组织。1945年春，重庆国立音乐院理论作曲组的部分学生，在校内出壁报，壁报的名称就是《山歌》，还编印了两册《中国民歌》。同时组织了为民歌配伴奏、组织民歌演唱会、举办音乐函授等活动。第二年春天，正式成立了“山歌社”。这个组织是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，在“国统区”成立的“相应号召”、“走向民间”的一个重要机构。说明解放区的政治影响力，已经渗透到了国统区。

曲作品除发表在各种音乐刊物外,收集成书的有《回忆集》(1937)、《剑声集》(1943)等。代表性的作品有:《采桑曲》、《保卫世界和平》、《森林啊!绿色的海洋》、《清平乐·春归何处》(宋·黄庭坚词)、《枫桥夜泊》(唐·张继词)、《江城子·西城杨柳弄春柔》(宋·秦观词)、《牧歌》(郭沫若词)、《给》(陈庆之词)、《望月》(徐敬衡词)、《山中》(徐志摩词)、《秋天的梦》(戴望舒词)、《回忆》(廖辅叔词)、为鲁迅逝世而写的《哀挽一位民族解放战士》等。受到时代政治的影响,陈田鹤也创作了各种形式的抗日歌曲。比较有代表性的是:齐唱曲《巷战歌》(方之中词)、女声独唱《制寒衣》(流云词)、二部合唱《兵农对》(卢冀野词)等。为了普及音乐教育的需要,陈田鹤也重视儿童歌曲的创作。代表性的作品有:《米色白》、《采莲谣》、《植树节》、《蚂蚁》以及根据安徒生童话改编的表演剧《皇帝的新衣》(廖辅叔词、钱光毅编剧)等。陈田鹤创作的儿歌与学堂乐歌时期的方法不同,他全部使用通俗易解的歌词和充满了儿童情趣的音乐语言。

在为徐志摩的现代诗《山中》谱写的同名歌曲,表现了这位悲情才子对林徽因的无限眷恋之情:

庭院是一片静,听市谣围抱,织成一地松影——看当头月好!

不知今夜山中,是何等光景:想也有月,有松,有更深曲静。

我想攀附月色,化一阵清风,吹醒群松春醉,去山中浮动;

垂下一针新碧,掉在你窗前;轻柔如同叹息——不惊你安眠!

作品采用再现三部曲式的结构形式写成:A段建立在降A大调上,以“起、承、转、合”四个乐句组成,在两小节短小的引子中,歌唱的材料首先由左手奏出。只用一句歌词构成的B段动感加强(Allegretto),充分展示了诗人无限浪漫的内心世界。A¹段是对A段的压缩再现。陈田鹤在歌曲中着力营造徐志摩诗歌的艺术氛围,从词义中发掘音响的寓意,赋予音响以新型艺术空间,对诗作做出了浪漫主义和唯美主义的再创造。

《清平乐·春归何处》是陈田鹤根据宋代著名词人黄庭坚的同名词作谱写的艺术歌曲中的代表作。歌曲采用再现二部曲式的结构形式写成,建立在降E大调上。A段由两个乐句组成,第一乐句以三度进行的旋法表现了“寂寞无行路”的压抑感;第二乐句是对这种落寞感的展开性陈述,在经过属七到主的和声进行后,音乐进入短暂的休止,随后便进入B段。第一乐句的和声以柱式和弦的形式呈现出来,力度渐强、声部加

厚,当进行到疑问式的词语时,作品便进入高潮部分。作曲家以柔美、清丽的音乐语汇,为同名词作营造出音响层面的艺术氛围,是黄庭坚寂寞、无奈心境的现代性诠释。

《江城子·西城杨柳弄春柔》,是作曲家根据宋代词人秦观的同名词作谱写的另一首艺术歌曲中的佳作:

西城杨柳弄春柔/动离忧/泪难收/犹记多情/曾为系归舟/碧野朱桥
当日事/人不见/水空流

韶华不为少年留/恨悠悠/几时休/飞絮落花时候一登楼/便作春江
都是泪/流不尽/许多愁

在这里,作曲家以自己对人生惆怅、离别、失恋、生死等悲剧主题的理解,以音乐的手法赋予词作以新型艺术空间。作品以再现二部曲式的结构形式写成,全曲建立在降D大调上。经过3小节的引子以后进入A段,两个乐句组成的乐段以开放性的手法收束,经过两小节的过渡以后,音乐转入属调的关系小调(f和声小调)。以强的力度和较快的速度将作品带入B段,这种手法表现了词作的不尽哀叹与感怀。之后,A段第二乐句的严格模进将作品带入再现阶段。作品以外表空寂、辽远,内在悲苦、惆怅的音响组合方式,形象地刻画了词作的意境。陈田鹤在艺术创作中非常讲究歌词的选择和使用。他重视从诗意的内容出发构思音乐结构,随诗意的变化展开音乐陈述。艺术歌曲的旋律优美深情、笔法简练,和声处理匠心独具,钢琴织体灵活丰富。陈田鹤的艺术歌曲鲜明地体现出黄自优雅、抒情、精致、含蓄的音乐风格,在和声处理、钢琴织体的编织方面,陈田鹤均较为准确地继承了恩师的精髓。

陈田鹤也比较重视合唱作品的创作。1943年根据古代“苏武牧羊”故事改编的清唱剧《河梁话别》(卢前词),1943年创作的合唱套曲《江流七转》(段熙仲词)、混声四部合唱《蒹葭》(歌词自《诗经》),大型合唱《森林啊,绿色的海洋》(金帆词),都是其中的佼佼者。他在早期就立志创作戏剧音乐。学生时期曾创作过小型儿童歌舞表演曲《皇帝的新衣》,在抗战初期创作了抗日题材的小型歌剧《桃花源》。国立音专毕业之后,为了能够创作大型歌剧《荆轲》,他不惜远赴条件艰苦的山东省立剧院工作。由于战争的原因,《荆轲》一直未能完成。其他的戏剧音乐作品还有:清唱剧《河梁话别》(卢前词)等。

器乐创作陈田鹤写得不多,影响较大的有:钢琴曲《序曲》(此曲在1934年齐尔品举办的“征求有中国风味的钢琴曲”中曾获二等奖)、《血债》(1940),根据京剧同名曲牌所写的管弦乐《夜深沉》(1938),舞蹈音乐《荷花舞》、《采茶灯》、《剑舞》等(1953)。另外,还有根据同名古琴曲改编的管弦乐《广陵散》(1955)等。其中的《序曲》以再现三部曲式的结构形式和五声音阶的思维方式写成,第一乐段建立在 $\sharp C$ 羽调式上,音乐的情绪欢快、喜庆,第二乐段建立在 $\flat D$ 宫调式上,音乐的风格悠长、抒情,第三乐段又回到第一乐段上。《血债》是一首表现抗日题材的器乐作品,作品以再现的复合三部曲式的结构形式和五声调式的旋法写成,A段建立在 d 羽调式上,作曲家以悲凉凄惨的旋律与和弦琶音手法刻画流离失所的难民形象;B段以插部手法写成,建立在 $\sharp g$ 羽调式上,和声织体变为柱式和弦,卡农的模仿进行与切分节奏手法融合在一起,形象地刻画了人民群众对敌寇的斗争形象。

“岁月悠悠”“烟波江”——江定仙

江定仙(1912.11.10~2000.12),作曲家、音乐教育家。

1912年11月10日,江定仙生于湖北汉口的一个知识分子家庭。1920年至1927年,在武昌高等师范附属小学及武汉中学读书。1928年至1930年,在上海美术专科学校学习音乐。1930年后,入国立音乐专科学校从黄自学习理论作曲,同时从查哈罗夫学钢琴。1934年秋,受萧友梅的委托赴任陕西省教育厅音乐编辑。1936年夏返沪,在上海业余实验剧团附设的实验乐团从事指挥、作曲和钢琴演奏。抗日战争爆发后,历任教育部音乐教育委员会编辑、《乐风》月刊编辑、湖北教育学院理论作曲与钢琴教授等职。1940年起,担任重庆的国立音乐院作曲系教授、系主任。任职期间,曾热情支持青年音乐社团“山歌社”开展的研究民歌和民族音乐的活动。中华人民共和国成立后,曾经先后担任中央音乐学院教授兼作曲系主任;1961年至1983年,任中央音乐学院副院长。1979年,被推选为中国音乐家协会常务理事。2000年12月,病逝于北京。

江定仙的音乐创作活动早在20世纪30年代就已经开始了。此时

曾创作了《恋歌》、《静境》、《浪》、《树》、《小马》、《岁月悠悠》、《春晚》等艺术歌曲,《挂挂红灯》、《前途》、《农家忙》、《棉花》、《前途》、《春光好》、《何处望神州》、《农家忙》等学生歌曲。1934年,他以钢琴独奏《摇篮曲》在俄国作曲家齐尔品来华征求中国风格钢琴曲的比赛中获得二等奖。抗日时期,他创作了一些群众性的抗日歌曲和流传广泛的电影插曲,主要有:《新中华进行曲》(电影《生死同心》主题歌)、《岁月悠悠》以及爱国歌曲《打杀汉奸》、合唱曲《为了祖国的缘故》等。进入40年代后,他的作品主要有艺术歌曲《浪》、《树》、《小马》、合唱曲《呦呦鹿鸣》等。他为四川民歌《康定情歌》编配的伴奏,以及建国后创作的独唱曲《民歌九首》、钢琴曲《恩情》、《十送红军主题变奏曲》等,在音乐的民族风格方面,做出了大胆的探索。建国以后还创作了一批大型作品:交响诗《烟波江上》(又名《武汉随想曲》,1958)、《沧桑》、电影音乐《早春二月》(1965)、电影音乐《一盘没有下完的棋》(1982,与日本作曲家林光合作)等。

器乐作品中的《烟波江上》^①,是一部思想内容深刻、音响效果丰富的交响诗。作品表现的主题是1927年大革命失败前后“烟雨莽苍苍”的时代氛围,为了这个主题的需要,作曲家在这里使用了“插标签”的手法,即选择第一次国内革命战争时期的流行歌曲作为作品的基本材料。呈示部由三个主体构成,第一主题由加弱音器的圆号在G大调上奏出,音乐材料来自革命历史歌曲《打倒列强》。当主题发展到后半部分的时候,调性偏离到了平行小调(e小调)上。整个第一主题的和声仅用了四个和弦:G大调的主和弦、和声大调Ⅱ级七和弦、属七和弦、E属音调式的主和弦;呈示部的第二主题是一个深情怀念、悲愤主题,这个主题建立在e小二度小调(弗里几亚调式)上;第三主题是一个英勇奋战的形象,建立在D大调上。作曲家充分使用交响性的创作手法,将调性布局、和声排列、配器组合等手法运用到自己所能的极致。为故事影片《早春二月》创作的管弦乐队的配乐,也是他管弦乐队作品中的代表。作曲家在这部配乐的创作中努力做到以下几点:音乐与电影的画面、场景融为一体;突出地强调音乐民族风格和时代气息;音乐构思严谨、与情节发展相辅相成;根据人物形象、心理以及剧情发展的需要,有选择地编配乐器组合,使得每段音乐都具有一定的色彩性。

① 江定仙:交响诗《烟波江上》,人民音乐出版社1988年出版。

江定仙的声乐作品虽然不多,但也都是具有严谨结构与丰富色彩的精品。学生歌曲《农家忙》黄自主编的《初级中学音乐教科书》中的入选作品,该作立足于民间音乐风格,建立在五声音阶的基础上。和声设计上按照西方的功能法则进行,但是也考虑到了五声音阶的特性需要,诸如在Ⅵ级上使用小七和弦等,就是出于这种目的。抗战歌曲《扛起了枪赶快上前方》、《焦土抗战》(后改名为《抗战到底》)、《抗敌》、《抗日合唱》、《胜利进行曲》、《新中华进行曲》(电影《生死同心》主题歌)、《打杀汉奸》、《为了祖国的缘故》、《国殇》、《抗战女工》等。艺术歌曲《静境》、《春晚》、《岁月悠悠》是其中的代表作。他的这类歌曲作品继承了舒伯特、舒曼、黄自以来艺术歌曲创作的传统,音乐结构一气呵成、钢琴和声编配丰富多彩。其中的《岁月悠悠》表现了主人公回忆往日情人、内心惆怅感慨的情景。建立在 $\flat$ 和声小调上的忧郁、抒情的引子,以柔美、惆怅的手法写成。后面进入的人声、钢琴,都是建立在引子的材料与情绪的基础上。第一乐句以二度、四度、二度连续下行的手法构成了四音短句,这个富于感叹色彩的乐句,为此后的乐思发展埋下了伏笔。全曲在“旧情不堪回首”的感慨氛围中收束。

另外,江定仙还作有数量相当的民歌改编钢琴曲(诸如《民歌九首》、钢琴变奏曲《十送红军》等)和其他钢琴作品(诸如《摇篮曲》、《小奏鸣曲》、《舞曲》等)。1932年创作的《摇篮曲》是一首短小精悍的钢琴小品(只有43小节),以再现三段体的结构形式写成,A段(1~19小节)在经过两小节的摇篮曲节奏型陈述后,引出了具有民族风格柔美、抒情的歌唱性旋律;B段(23~29小节)开始出现频繁变化的节律和调性色彩,表现了幼儿奇妙的梦中景象;A¹段(30~43小节)是对A段的再现,作品在温馨、安逸、恬静的意境中结束。该作在1934年齐尔品举办的征集中国风味钢琴曲的活动中获得了二等奖。钢琴变奏曲《十送红军》是根据朱正本、张士燮收集整理同名江西民歌表演唱改编创作而成的。作品保留了原曲艺术构思和曲式结构手法,根据歌曲发展的线索,辅以调性布局、和声配置、卡农手法,丰富了原曲的艺术表现力。全曲由主题和五个变奏乐段组成,调性布局如下:主题(F徵调式)、变奏1(F徵调式)、变奏2($\flat$ B徵调式)、变奏3(A徵调式)、变奏4(D大调)、变奏5(F徵调式)。《舞曲》是根据维吾尔族的新民歌《毛主席的恩情唱不完》的材料改编创作的,作品以回旋曲式的结构形式写成,将悠扬的歌唱性

旋律和炙热的舞蹈节奏有机地融合在一起,具有鲜明的新疆民间音乐风格。

江定仙的新音乐创作,具有鲜明的音乐学者气质和浓郁的时代气息。这主要表现在:情感的抒发必须服从技法精湛、结构严谨的要求;音乐技法的运用还应建立在民族素材的基础之上。这就使得他的音乐具有技术手法洗练、艺术风格质朴、音乐形式严谨的特点。

第十节 “五四”新音乐的历史建树及局限

“五四”新文化运动时期(20世纪20至30年代中期),是中国新音乐文化得到全面发展的时代。这个时代的新音乐家在全面继承学堂乐歌以来的新文化运动成果的基础上,向更深、更广的领域拓展。使现代型的专业音乐创作体系得以确立,也使现代型的音乐教育模式在中国生根、开花、结果。随着学习、引进的深入,这个时期的音乐家们都具备了较为深厚的“西学”素养,他们在介绍、赞誉西方音乐的同时,也没有出现一味地媚洋、崇欧的现象。而是有选择地汲取、有批判地引进。

这个时代新音乐创作的成就,主要集中在小型声乐作品、小型器乐曲和儿童歌舞剧方面。小型声乐作品中的校园歌曲、抒情歌曲、小型合唱曲,小型器乐曲中的独奏、重奏、室内合奏、小型音乐会序曲等,是这个时期新音乐家纷纷涉足的领域。黎锦晖的儿童歌舞剧、儿童歌舞表演曲,成为这个时代的声音。

总体来看,“五四”新音乐创作有以下几点建树值得肯定:

第一,较为全面地引进西方音乐创作与音乐教育体系,之后做出了相对有机地消化、融合。在此基础上创造出现代型专业音乐创作体系。

以萧友梅、黄自、青主为代表的新型音乐创作群体,在自己的音乐创作实践中走的是立足于西方现代音乐传统,面向中国传统音乐文化的道路;以赵元任、刘天华、黎锦晖、郑觐文为代表的新型音乐创作群体,在自己的音乐创作实践中走的是立足于中国音乐传统,面向西方现代音乐文化的道路。“路”虽不同,“道”却相和。他们走的都是为中国新型音乐文化建设共同奋斗的道路,虽然在某个“枝节”方面有所矛盾,大的“方向”

却是一致的。

第二,音乐创作观念的现代化、音乐批评观念的多元化在“五四”时期显露端倪。

创作观念的现代化、批评观念的多元化营造出较为宽阔的“观念场”。这个“场”对于新音乐文化整体产生的影响是巨大的;形成的新型学术传统的文化影响是深远的。

第三,以郑觐文为代表的“国粹主义”音乐创作与批评观念在与“西化派”的长期抗争中,逐渐成熟起来,诞生出一批以中国传统音乐文化精华为基础的新型音乐创作。虽然这种作品的数量相对稀少,但是这种做法为后来的“走向民间”音乐创作潮流提供了经验。

第四,注重音乐艺术社会功能的创作,开始逐步成熟。

在中国音乐创作与批评的历史上,一直就存在着注重音乐艺术社会功能的传统。这种传统到了“五四”时期被发扬光大。萧友梅、赵元任、黄自等表现现实的系列歌曲作品,就是这种传统的产物。注重音乐艺术社会功能的历史传统,在“五四”之后,被强调到了极致。

第五,注重音乐艺术本体属性的创作,开始诞生于世。

虽然青主、黎锦晖都是打着“为艺术而艺术”的“唯美主义”音乐创作旗号,进行自己的新音乐艺术创作的。但是他们的创作行为还不是真正意义上的“为艺术”。可喜的是:他们已经意识到音乐艺术是可以超脱于其他外在功利制约而独立存在的。尊重艺术自身的美学规律的观念,在这个时期成为“显学”。

.....

“五四”新音乐创作在取得巨大成就的同时,也伴随着“与生俱来”局限。主要体现在:

第一,萧友梅、青主、黄自等人的“西学”与“国学”修养虽然是同等深厚。但是,由于自身精力有限、外在条件制约等原因。在他们的新音乐创作中,未免存在着“中学”传统相对薄弱的缺憾。

第二,以郑觐文为代表的“国粹主义”,从珍视音乐传统文化的理念出发,极力地去接续本已“自我消亡”了的“礼乐”,并把发扬光大这个传统为己任。由于这个流派的人数稀少,影响微弱,产生的作品无论从数量还是从质量上都不令人满意。

第三,对西方音乐文化的引进,仅偏重于“学院派”专业音乐,对于西方传统民间音乐、现代流行音乐,则持一种拒斥的观念。

第四,声势浩大的功利主义的音乐创作与批评观念,有意或无意地压制了“为艺术”观念的正常生长。从中国音乐历史的传统看来,中国音乐短缺的就是这种观念。令人遗憾的是:自从“为艺术而艺术”、“唯美主义”音乐观念凸显出来以后,一直就受到来自各个政治阶层、艺术群体的严厉批驳。

第五,音乐创作是一门技术性、技能性很高的艺术,繁荣新音乐创作的基本技术性条件就是在研究音乐创作技术理论方面需花费大量的精力。但是,由于认识的局限与条件的制约等原因,这个时期的音乐家们未能在这个领域做出应有的工作。

.....

总之,整个“五四”时期的新音乐是 20 世纪中国新音乐历史的第一个高峰。在这个时期,中国新音乐“可持续发展”所必需的基础条件,基本都齐备了。

第 二 编

第三章 战争时期的中国新音乐 (1937~1949)

20 世纪 30 年代中期至 40 年代末期,在中国新音乐史上也是一个具有独特时代风貌和艺术特性的时段。30 年代初期以左翼新音乐群体的出现为标志,新兴的无产阶级音乐家开始在中国新音乐舞台上崛起。在这里,由于外部战争强大动力的驱使,一切与战争主题无关的音乐创作与批评观念都被排挤到一个相对边缘的地位。

如果用一个音乐品种作为战争时期中国新音乐成就的代表,这就是在抗日救亡运动中诞生并迅速成长起来的抗战歌曲。这个音乐品种的创造者,就是在 20 世纪 30 年代初期走上历史舞台的无产阶级新音乐家群体。当然,战争时代的中国音乐同时也存在着其他的新音乐品种,其中的主要品种就是承载着“五四”新音乐精神的学院派专业音乐。此时的学院派音乐家、批评观念及其创作活动,随着战争等外部因素的影响,逐渐成为“潜流”。

在这个时期,由以前的向西方学习,逐渐改为向苏联学习。“普罗”(无产阶级)音乐创作、批评观念开始被全面引进,逐渐成为前期引进的西方的资产阶级音乐观念的重要制衡力量,并且随着战争的深入,逐渐占据了正统地位。

进入 30 年代末至 40 年代初之后,大后方和抗日根据地两大政治阵营里的主流音乐形成对峙的局面。40 年代初期至后期,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的艺术创作与批评的原则,逐渐成为中国音乐创作与批评的主流观念。

第一节 战争时期中国新音乐的文化生态

这个时段大致经历了 20 余年的时间,期间又可分为两个时期:第一个是 30 年代初期至末期;第二个是 40 年代初期至 40 年代末期。

在第一个时期内,新兴的“普罗”文艺观念开始走上历史舞台。早在 20 年代中期,沈雁冰(茅盾)发表了《论无产阶级的艺术》,宣告:“无产阶级艺术决非仅仅描写无产阶级生活就算了事,应以无产阶级精神为中心而创造一种适应于世界的艺术”^①。郭沫若以“麦克昂”笔名发表《英雄树》,声称:“个人主义的文艺老早过去了”,“代替他们而起的”将是“无产阶级文艺”^②。之后,便要求资产阶级、小资产阶级艺术家“把自己否定一遍”,“克服自己的小资产阶级的根性”^③。以便于“牢牢地把握着无产阶级世界观”,以使我们的艺术家“同时是一个革命家”^④。1929 年 9 月,国民政府为了加强对意识形态的统治,提出了“三民主义文艺”的口号。1930 年 3 月 2 日,中国左翼作家联盟在上海成立。出席会议的有:鲁迅、冯雪峰、沈端先、冯乃超、柔石、李初梨、蒋光慈、彭康、田汉、钱杏邨、阳翰笙等共 40 余人。“左联”的首要任务就是建立马克思主义文艺理论研究会,加强对马克思主义文艺理论的翻译、介绍、研究的工作。为了制衡“左翼作家联盟”,国民党派潘公展、朱应鹏等人组织开展了“民族主义文艺运动”的思想攻势。出版了《前锋周报》、《前锋月刊》,在《宣言》中提出应革除“多型的意识形态”,使之统一在“民族主义”的中心意识形态之下。在两极之间,还生存着一个以梁实秋、朱光潜、沈从文等人为代表的人文主义艺术创作与批评的群体。梁实秋在他《文学是有阶级性的吗》中,坦言艺术“发于人性,基于人性,亦止于人性”^⑤,以人性作为艺术的核心,并视其为唯一标准。

第二个时期是战争、救亡与艺术发生更为密切关系的一个时期。艺术家的创作心理、创作方式、题材、风格等,都打上了浓重的战争烙印。

① 沈雁冰:《论无产阶级的艺术》,连载于《文学周报》1925 年第 172、173、174、196 期。

② 郭沫若:《英雄树》,《创造月刊》1928 年 1 月第 1 卷第 8 期。

③ 成仿吾:《从文学革命到革命文学》,《创造月刊》1928 年 2 月第 1 卷第 9 期。

④ 李初梨:《怎样地建设革命文学?》,《文化批判》1928 年 2 月第 2 号。

⑤ 梁实秋:《文学的纪律》,《浪漫的与古典的·文学的纪律》。人民文学出版社 1998 年出版。

在第二个 10 年之内,政治统治区被划分为三个不同的区域:大后方、抗日根据地、沦陷区,在这三个区域中的艺术批评观念也呈现出极大的差异性。30 年代末期与 40 年代初期的大后方艺术的基调,表现为昂扬、激奋的英雄主义,“救亡”成为压倒一切的“主旋律”。“个人”与“社会”的关系问题,在民族存亡的紧要关头变得相对次要或无足轻重。各种艺术观念的流派如:无产阶级、民主主义、自由主义乃至国民党的民族主义,都在 1938 年 3 月 27 日于武汉召开的“中华全国文艺界抗敌协会”(简称“文协”)上汇合了起来。面对民族危机的加重,“文协”提出了“文章下乡,文章入伍”的口号。这个口号得到了“文协”艺术家们的普遍响应与支持,他们普遍地放弃了自己对于艺术的个性化的追求,在一个爱国主义的主题与昂扬乐观的气氛中演绎着一种相对缺少个性的时代政治化的艺术。

随着武汉失守及“皖南事变”的发生,抗战进入了艰难阶段。面对严峻的现实,此时的艺术家们开始从昂扬乐观的浪漫主义转向了冷静客观的现实主义。艺术创作及批评观念在沉重、压抑、苦闷的时代氛围中,开始呈现出凝重、深沉的总体特征。国民党为了整合离散的民心,试图“复兴乐教”,大兴“尊孔读经”运动。教育部奉蒋介石和当时的教育部长陈立夫之命,于 1943 年在重庆成立了“国立礼乐馆”、“中国音乐学会”,试图以儒家“制礼作乐”的形式统领早已呈离散状态的世态民心。1945 年至 1949 年是战争时期的最后一个时段。此时共产党提出了“废止一党专政、成立民主联合政府”的议案。在大后方内广泛地开展了热烈的民主运动。随着抗战的胜利及其后的解放战争的展开,国民党统治的大后方内的艺术创作与批评观念开始呈现为一种揭露、诅咒、批判的时代特征。抗日根据地开展的民族形式与大众化的讨论与实践,也在大后方得到了回应。在根据地艺术创作的影响下,大后方的艺术家也在尝试进行民族形式与大众化的新探索。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,是马克思主义文艺理论中国化的一篇经典性著述。《讲话》是 40 年代根据地文艺整风的产物。它的出台有着特定的历史背景:1. 作为一个政党利益的体现,艺术家的创作与这种利益之间存在着较大的差距。同时,“五四”以来的文艺运动及其创作,对于共产党所领导的革命运动的反映不够。对艺术化、现代化的认同,大于对民族化、大众化的要求。2. 根据地的绝大多数的艺术工作

者都是来自于城市的资产阶级文化意识较浓的原知识分子。如何使她们与来自于农村的八路军、新四军指战员及工人、农民相互结合起来?如何使她们以自己的创作来谱写工农群众与广大战士的革命的人生?这是摆在党的领导人面前的一个大问题。3. 由于战争的缘由,此时广大民众对艺术的要求与平时是不同的。他们更为迫切地需要的是宣传品式的创作,但是此时的艺术家们却对高雅艺术更感兴趣,所以他们不太情愿做艺术的普及工作。4. 由于来自国民党统治区的艺术家习惯运用暴露、讽刺的艺术手法来抨击时政的黑暗。到了根据地以后仍然按照此种思维定势进行创作,所以引起不满。

第二节 终生致力于民族化——马思聪

马思聪(1912.5.7~1987.5.20),作曲家、小提琴家、音乐教育家,广东海丰人。

1912年5月7日,马思聪出生于广东省海丰县的一个宦宦家庭。父亲马育航是一位读书人,曾经参加过孙中山领导的辛亥革命,后曾经一度担任广东省国民政府的财政厅长。母亲黄楚良出身于开明绅士,知书达理,喜爱广东民间音乐。马思聪在兄妹八人中排行第五,自幼就显露出对音乐的爱好和出众的音乐才能。9岁入广州培正学校学习,12岁随长兄赴法国学习。1925年,考入南锡音乐学院(巴黎音乐学院的预科)主修小提琴;1928年,考入巴黎音乐学院继续学习。1929年秋天回国,在国内各大城市(香港、上海、广州、南京等地)巡回演出,受到广泛欢迎,并被誉为“中国的音乐神童”。同年,在广州成立了一个隶属于“广东戏剧研究所”^①的管弦乐队,马思聪任指挥、陈洪任乐队首席。

此后,马思聪开始对作曲产生了兴趣。1930年再次赴法,在小提琴教师的引荐下,师从犹太裔作曲家毕能蓬(Binembaum)学习作曲。在他的悉心指导下,马思聪系统地学习了作曲的全部理论和技法。毕能蓬不但指导他作曲,还对他艺术修养的提高给予了全面的指导。1932年初学成回国,此时“广东戏剧研究所”已经停办,附属的管弦乐团已经解散。

^① “广东戏剧研究所”是著名戏剧家欧阳予倩主持的一个从事艺术研究与传播的机构。

马思聪与陈洪一起,在原来的基础上创办了一所中国现代史上南方地区最早的私立音乐学院——广州音乐院。马思聪任院长,陈洪任副院长。他还亲自教授小提琴、作曲理论、钢琴等。1933年,马思聪被南京中央大学教育学院音乐系聘为兼职讲师。此时,他开始音乐创作,写下了最早的两首小提琴曲《G大调第一小提琴奏鸣曲》、《摇篮曲》和一些室内作品。他还利用巡回演出的机会,到各地进行民间音乐的采录和挖掘。通过这些活动,他逐渐加深了对祖国优秀传统文化和优美的民间音乐的热爱,确立了他以现代作曲技法进行富于民族风格和个人特征音乐创作的志向。1937年,被聘为中山大学教授。此时,抗日战争全面爆发,马思聪积极创作抗战歌曲,一共创作了20余首抗战歌曲。其中,以歌曲《自由的号角》、《控诉》、《不是死,是永生》等为代表。同时,著名的小提琴作品《第一回旋曲》(1938)、《内蒙组曲》(原名《绥远组曲》,1938至1939年)诞生于世,从而开始确立马思聪中国著名作曲家的地位。这两首作品既是他个人的成名作,也是中国现代音乐历史上第一批成熟的小提琴作品,并对后来的小提琴音乐的创作产生了深刻影响。

1940年马思聪到达重庆,开始进行广泛的社会音乐活动,与共产党领导的“新音乐社”建立了联系。担任新组建的中华交响乐团的指挥。此间创作了《西藏音诗》(1941)、《第一交响曲》(1941)、《牧歌》(1944)、《秋收舞曲》(又名《跳神》,1944)、艺术歌曲集《雨后集》(1943,郭沫若作词)、《F大调第一小提琴协奏曲》(1943)等作品。1944年,为了躲避战争,他携家逃到贵州。抗战胜利以后,曾出任贵州省艺术馆馆长。在此期间,创作了《民主大合唱》(1946,端木蕻良作词)。1946年春,马思聪赴上海,参加了瞿希贤、李德伦等组织的“上海音乐协会”被推选为该会主席。同年7月,担任台湾交响乐团指挥,指挥该团上演了自己的《第一交响曲》、《F大调第一小提琴协奏曲》。之后,又返回广州再度担任中山大学教授,兼任广东省立艺术专科学校音乐系主任。1947年夏天,兼任香港中华音乐院院长。此间创作了大合唱《祖国大合唱》(1947)(金帆作词)、《春天大合唱》(1948)等。

1949年以后,马思聪接受中国共产党的邀请,参与筹备全国政治协商会议和第一届全国文代会。被推选为新中国第一届中国音乐家协会副主席,同时被周恩来总理任命为新成立的中央音乐学院的第一任院

长。此间创作了管弦乐《欢喜组曲》、合唱套曲《工人组曲》等。担任首任院长后,他立志把中央音乐学院办成一所可与世界各著名音乐院校相媲美的高等音乐院校。在教学管理之余,仍然从事音乐创作、演出活动,创作了小提琴曲《第二回旋曲》、钢琴曲《三首舞曲》(1950),《山歌》、《跳元宵》、《春天舞曲》、《民歌新唱·第二集》(1951),《慢诉》、《抒情曲》、《跳龙灯》、《粤曲三首》(1952),《新疆狂想曲》、管弦乐组曲《山林之歌》(1954)、话剧配乐《屈原》(1954),《民歌三重唱》(1955),《钢琴小奏鸣曲》、《淮河大合唱》(1956),《第二交响曲》(1959),《A 大调大提琴协奏曲》(1960),以及一些民歌改编曲、室内乐和小提琴独奏曲等。1957 年,“反右”运动中,马思聪险些被划为“右派”。1959 年,围绕着马思聪音乐会的曲目,曾经爆发了一场“马思聪演出曲目讨论”^①,这场讨论历时 5 年之久,对马思聪个人音乐活动乃至当时中国音乐生活均产生了较大的影响。“文革”期间,由于不堪虐待,不得不经香港迁居美国。在美期间过着闭门创作的生活,创作了小提琴曲《阿美组曲》、《高山组曲》、《第三小提琴回旋曲》、《第四小提琴回旋曲》、《双小提琴奏鸣曲》、《双小提琴协奏曲》、《A 大调钢琴协奏曲》,以及舞剧《晚霞》、歌剧《热碧亚》等大量的作品。1987 年 5 月 22 日,因病逝世于美国费城。关于马思聪的不幸经历,周恩来曾说过这样一段话:“我平生有两件事深感遗憾,其中之一就是马思聪 50 多岁离乡背井到国外去。我很难过。”^②

马思聪是中国现代音乐史上的第一代小提琴演奏家。自 1926 年开始学习小提琴,一直到去世,在整整半个世纪漫长历程中,他一直没有终止过小提琴演奏和教学工作。他是中国当代小提琴教育事业的奠基人与开拓者之一,当代许多著名小提琴教育家、演奏家(如林耀基等)就出自他的门下。马思聪也是中国现代音乐史第二代作曲家^③群体中的佼佼者。自 20 世纪 30 年代开始从事音乐创作活动,创作了大量的

① 董大勇在《人民音乐》1959 年第 2 期发表了《评马思聪先生的独奏音乐会》,认为马思聪音乐会在曲目选择上“新中国和苏联及其他社会主义国家的乐曲一首都没有”;演奏《圣母颂》是“将听众引入拜堂,引到神像脚下”;《思乡曲》已经是“二十多年的旧调”;《西藏音诗》“是在歪曲、丑化西藏的面貌”。此后的五年之内,郑伯农等人先后发表了“批判”、“讨伐”的文论。

② 叶永烈:《马思聪传》“小引”,《音乐生活》1998 年第 1 期。

③ 梁茂春:《二十世纪中国五代作曲家》,台湾《音乐与音响》1994 年 2 月号,第 241 期。

曲、歌剧、舞剧、交响乐、室内乐、合唱、群众歌曲、艺术歌曲、民歌改编曲等。马思聪漫长的音乐创作历史可以分为四个时期:1. 1929 年至 1937 年;2. 1937 年至 1949 年;3. 1949 年至 1966 年;4. 1966 年至 1987 年。^①其中以第 2、3 个时期的创作影响最大,也最富于代表性。

一、在这众多的体裁类型中,以他的小提琴作品的影响最大,也最能代表他的艺术成就。其中比较著名的是:《第一回旋曲》、《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》、《秋收舞曲》、《第二回旋曲》、《山歌》、《慢诉》、《跳龙灯》、《跳元宵》等独奏曲。这些作品都是富于民族性特征,有富于时代风格的佳作。作曲家以丰富多彩的民间音乐为基础,融会贯通地运用各种现代技法和小提琴各种演奏技法、小提琴音乐语汇进行个性化的创作。

《内蒙组曲》由《史诗》、《思乡曲》、《塞外舞曲》三个乐章组成。其中名闻遐迩的第二首《思乡曲》是首先写成的,马思聪在这里采用内蒙古河套地区的思乡民歌《城墙上跑马》的曲调作为基本主题,在比较完整地保留原民歌曲调基本风格的基础上,以变奏的方式创作出若干个与民歌风格一致、内涵相异的新曲调。把原曲调中个人思乡的情感,升华为对国家前途、民族命运的感慨、思索与关切。作品以三部曲式与变奏曲式混合的结构形式写成,《思乡曲》的主题首先在 D 弦上奏出,音乐柔和徐缓、优美动人。在主题陈述以后,作曲家将主题做出了三次变奏性的展开,第一变奏用原材料的第三乐句作反向进行,赋予主题以新的艺术形象;第二变奏用原材料的第一乐句,作音域扩展式的展开,使得音乐的动力性加强;第三变奏把原材料中的第三乐句的“尾”和第一乐句的“头”组合起来,在新调性上用双音展开,将思乡的情感发挥到极致。尾声收束在属和弦上,这种不完全的终止给人以无限向往的心理感受。作曲家把钢琴伴奏部分写得含蓄、内在,织体严谨、简洁,这些手法的运用恰如其分地衬托出作品爱国思乡的主题、忧国忧民的意境。

《第一回旋曲》是根据另一首内蒙古河套民歌《情别》的音乐材料创作出来的,原民歌的歌词是这样的:“你走那天刮了一阵风,提心吊胆我好不放心。”马思聪在创作中剔除了原民歌中悲泣、哀怨的感情,对速度、节奏、音高等元素作了一番改造。作曲家充分利用小提琴的音区变化、

^① 对马思聪创作时期的分化,请参见:汪毓和《中国近现代音乐家评传·下册(现代部分)》,第 71 页。文化艺术出版社(北京)1998 年 9 月第 1 版。

音色对比、顿音手法、装饰音等,使之成为充满活力的舞曲。作品由一系列风格相映成趣的若干段落组成,作品的曲式结构不是传统意义上的“回旋曲式”,结构图示如下:A—B—A—C—展开性段落—C—A—尾声。主部第一次再现的时候,小提琴奏出开放性的和弦,音乐显得更加有力、更为光彩;第一插部是由一连串活泼的十六分音符长短句构成的,具有幽默、诙谐的情趣;第二插部建立在D大调的主音上,音乐富于抒情的歌唱性。为了剔除原材料中悲凉、哀怨的情绪,作曲家将演奏速度加快,在辅以系列创作手法,使得民歌材料的“原赋予”转化为明亮、刚健、热情洋溢的新风格。

《F大调第一小提琴协奏曲》创作于抗战最为艰难相持阶段的1943年。作品是按照古典协奏曲的结构形式写成的,在第一乐章中采用了“双呈示部”的结构形式。呈示部抒情性的主部第一主题建立在F大调上,音乐材料取自广东音乐《鸟惊喧》;活泼的主部第二主题建立在降A大调上。主部结束在半终止的属和弦上之后,接下来的连接部由管弦乐队奏出。温馨、慰藉的副部主题材料来自连接部。第二呈示部由小提琴进入,主部第二主题的第一个音做出了变化,其余皆全面呈现。之后,作品进入展开部。在经过一系列富于戏剧性的展开之后,作品进入再现部,再现部先从副部开始(“倒装再现”)。第二乐章的曲式为带再现的三部曲式,主题来自广东音乐《昭君怨》中的四个乐句;中部是对第一部分材料在转调基础上的加花变奏;再现部回到原调上作改变织体的动力性再现,在尾声出现之前,独奏小提琴在G弦上作加花变奏,使得音乐的动力性更为突出。第三乐章是一个热烈欢腾的快板,结构为回旋曲式。主部A是由作曲家自己创作出来的,热烈欢腾的主题先由乐队奏出;第一插部B是一个较为平和、徐缓的段落,主部主题的因素仍然变化出现。……显然,马思聪在这部协奏曲的创作中,把西方回旋曲式的结构思维和中国传统的“起、承、转、合”(结构图示为:ABACACA)曲式思维结合在一起,这种非常规的回旋结构与中国传统的这种结构思维较为接近。

《双小提琴协奏曲》创作于马思聪晚期的1983年。作品也是按照古典协奏曲“快、慢、快”三乐章的结构形式写成的。第一乐章的速度是“果断的快板”,按照古典协奏曲“双呈示部”的结构原则组成。坚定有力的主部主题由管弦乐队奏出,连接部的情绪变得富于歌唱性,为副部的出

现做出了铺垫。抒情的副部主题建立在 A 大调上,歌唱性的旋律中糅进了具有滑音效果的倚音,使得旋律具有浓郁的人声歌唱性风格。呈示部的尾声回到了 G 大调上,随即便进入到展开部。展开部首先由乐队引入,主要围绕着主部主题的两个核心音调展开,双小提琴进入后,以卡农手法作对位进行,音乐富于动力感。尾声先在下属调上展开,逐渐走向属方向。华彩段由两把小提琴交替地对主部主题做出炫技式的发展与变奏,随即将第一乐章带入辉煌的、具有斗争气势的尾声。该乐章在刚毅、果敢的气氛中结束。第二乐章是一个抒情的小行板,曲式为单主题的三部性结构,前奏之后的第一段音乐由第一小提琴独奏,第二段由乐队和第一小提琴相互对答。第二乐章在低沉、失落的氛围中结束。第三乐章是一个充满了活力的快板速度的舞曲,曲体结构为回旋奏鸣曲式。主部有三个主题:主部主题酣畅淋漓,副部主题含蓄委婉,插部主题热情奔放。在尾声中,第一乐章的主部主题材料再度出现,使全曲呈现出首尾相互对应的结构特点。

马思聪小提琴作品的艺术特征是:借鉴西方民族乐派和 20 世纪初期现代派的艺术手法,融汇中国传统民间的音乐材料,有意识地探索小提琴音乐创作的民族化。美学属性是:在具有个人的安逸、素雅、静寂、超凡脱俗独特风格的基础上,还具有浓郁的民族音乐风格和深厚的中国传统文化内涵。

二、交响音乐的创作,也是马思聪作品的一个重要组成部分。马思聪一生共创作了两部交响曲、两部管弦乐组曲、一部小提琴协奏曲、一部大提琴协奏曲、一部双小提琴协奏曲、一部弦乐队组曲等作品。其中以管弦乐组曲《山林之歌》、《第二交响曲》的艺术成就最高、社会影响最大。

管弦乐组曲《山林之歌》^①创作于 1953 年 9 月至 1954 年 5 月之间。这是马思聪中期创作中的代表性作品,也是 20 世纪中国管弦乐创作的经典作品之一。马思聪在 1953 年接到听众的一封信,信中说:听了《牧歌》后,使他回想起在西南怒江的偏僻山区放羊的情景。在来信中还附了几首写信人在当时常听到的民歌。这封来信及后附的民歌引起马思聪情感的强烈共鸣,于是,马思聪便结合自己过去在云南昆明和粤北山

^① 马思聪:管弦乐组曲《山林之歌》,音乐出版社 1958 年出版。

区生活的经历,以在这段经历中获得的生活感受与音乐素材,创作了这部管弦乐组曲。全曲共有五个乐章:第一乐章《山林的呼唤》是一个行板乐章,结构为再现三部曲式。第一部分(A段)的羽调式主题由双簧管奏出,音乐抒情,使人联想到山林的幽深与静寂。第二部分(B段)中,借鉴屈原诗歌作品中对“山鬼”呼唤情人的描写,用拟人化的手法,绘声绘色地勾勒了夜深人静、万籁俱寂的山林深处的凄厉风声。低音弦乐器奏出“山鬼”的形象,之后转到圆号上,最后由弦乐器表现女性“山鬼”温柔的形象。第二乐章《过山》是一个快板的谐谑曲,结构为:A—B—A—B—C—B—A—尾声。作曲家运用跳跃性的节奏、活泼的音调、斑斓的配器、精致的模仿,形象地描绘出山民行进在山间小道的矫健身姿和诙谐情绪。第三乐章《恋歌》是一个行板速度的乐章,结构为奏鸣曲式。炽热、温馨的主部主题由大提琴奏出,低音提琴采用特殊的反弹指板的演奏方法模仿云南大三弦的音色与节奏,为主部主题伴奏。具有相同情感特征的副部主题由小提琴奏出,在这里,副部主题已经不再是作为主部主题的矛盾方面而出现,而是成为主部主题的呼应与发展。插部的规模较小,连续三连音与弦乐器的颤弓奏法,使得音乐蒙上了一层神秘的色彩。再现部的主部主题由圆号和中提琴奏出,副部主题由大提琴奏出。表现了辽远、忧郁、爱恋等复杂情感。第四乐章《舞曲》是一个活跃的快板乐章,结构为非常规的回旋曲式。这是一个表现集体热烈舞蹈形象的乐章,在富于民间色彩的音乐声中,青年男女跳起了欢快、热烈的民间舞蹈。第五乐章《夜》是一个行板乐章,结构为三部曲式。在第一部分(A段)中,第一乐章的主题由音色更为低沉的英国管奏出,以此表现夜幕降临的景色。第二部分(B段)由弦乐器奏出柔美、深情的新主题,木管乐器以快速的音阶上下行表现山风掠过的形象。之后,“女鬼”呼唤情人的主题再度出现,整部作品就是在这声声的呼唤中结束。与第一乐章形成呼应的结构关系。《山林之歌》是当代中国管弦乐作品创作史上的第一批经典性作品之一。作曲家在创作上采用的是现实主义与浪漫主义相互结合的手法,在表现山林景色、山民生活情景方面,采用的是现实主义的方法;在表现作曲家主观感受与作品深层的文化内涵方面,采用的是浪漫主义的方法。在具体的技法方面,《山林之歌》的配器借鉴了法国印象派的技术,《山林之歌》的旋律语言借鉴了欧洲民族乐派的手法。这些使得这部作品成为一部具有浓郁民族气质、深厚浪漫情怀、精湛创作技

法的当代管弦乐经典作品。

马思聪的《第二交响曲》^①是一部表现战争题材的交响乐,创作灵感来自于毛泽东的著名诗歌《娄山关》。作品于1958年秋天开始创作,1959年5月完成。1961年7月,由作曲家自己指挥当时的中央乐团在北京首演。这是一部史诗性的作品,以中国工农红军艰苦卓绝的奋斗历程为创作题材。三个乐章不间断地一气呵成,这部交响套曲的曲式结构比较独特,第二乐章插入第一乐章的展开部和再现部之间。第一乐章是一个激动的快板,12/8节拍,C弗里几亚调式,曲式结构为奏鸣曲式。这个富于戏剧性的乐章表现的是红军由小到大、由弱到强的艰难历程。主部(战争)主题是一个紧张急促连续三连音进行的音型结构,由大提琴奏出;大管在低音区奏出急迫的长音,以此渲染战场紧张的气氛。主部主题在随后的发展中,声部逐渐增厚、力度逐渐增强、音域逐渐扩大、和弦逐渐复杂,战争的气氛越发浓厚。之后,副部主题的动机雏形开始呈现,在经过几次铺垫之后,在主部主题的背景上采用陕北民歌《天心顺》变化而成的副部主题,由单簧管、双簧管轻轻奏出。这个主题代表着红军的形象,它的力度虽然较弱,但是音乐形象却是朝气蓬勃、坚毅果敢的。展开部首先在小提琴的G弦和其他弦乐器奏出特强的主部主题,接着副部(红军)主题的主要动机从高音区俯冲下来,以卡农进行的方式塑造出红军战士勇往直前、无坚不摧的气势。正当矛盾冲突激烈地展开的时候,作曲家却出人意料地插入了第二乐章。第二乐章是一个庄严的柔板乐章,4/4节拍,E弗里几亚调式,曲式结构也是“奏鸣曲式”。这是一个悼念英勇牺牲战友的慢板乐章。在缓慢的附点节奏的伴奏下,深沉的下行音型伴随着高音区的半音进行,这些手法都使人笼罩在浓重的悲剧氛围之内。之后主部主题由两把独奏大提琴奏出,这是一个庄严肃穆的主题,在这里既有人们对英雄的哀悼,又充满了的崇敬之情。副部主题也是一个哀伤色彩的主题,由双簧管奏出。这个主题相对主部主题来讲,多了一些柔美的色彩,好像是人们在回忆逝去战友的美好往事。展开部首先在主部主题上进行,在这里失去战友的悲痛,已经转化为“化悲痛为力量”的斗志;副部主题开始变奏,随着变奏的逐渐展开,哀伤的气氛逐渐消退,激越、奋进的情绪开始占了上风。再现部只再现了主部主题,在

① 马思聪:《第二交响曲》,音乐出版社1964年出版。

这里音乐不再局限在低沉的音区,小提琴以自己歌唱性的、柔和的中音区,奏出了对英雄颂扬和热爱的旋律。之后,就是第一乐章的动力性再现部。主部(战争)主题在这里获得了淋漓尽致的张扬,副部(红军)主题也获得了相应的发展。在高潮段中,在弦乐器汹涌澎湃的颤音音群的伴奏下,铜管乐器用模仿复调的方式再度奏出副部(红军)主题。第三乐章是一个快板的乐章, $\frac{2}{4}$ 节拍,C大调,曲式结构为回旋奏鸣曲式。这是一个军民联欢庆祝胜利的多主题连缀的乐章。主部的第一主题本身就是一个单二部曲式的舞蹈段落;主部的第二主题本身也是一个舞蹈段落,自身的结构为单三部曲式。副部主题也是一个舞蹈性的旋律,在弦乐器附点音符的伴奏下,木管乐器奏出欢快、热烈的副部主题。在展开部中,首先展开副部主题和主部的第二主题。在再现部中,主部主题和副部主题全部得到再现,主部主题再度出现以后,经过连接部音乐进入规模宏大的尾声。马思聪的《第二交响曲》是建国初期为数不多成功的交响音乐作品。作品的成功可以从这几方面体现出来:a. 在这部作品中,作曲家虽然也注重事物外在特征的描写,但是不把这种描写作为作品唯一的目的,而是着重表现广义的英雄人物的精神风貌和作曲家个人对他们的敬仰之情。b. 在这部作品中,主体情感和音响效果做到了“哀而不伤”(对先烈的缅怀)、“乐而不闹”、“喜而不嬉”(对胜利的庆祝)。这是对音乐内容与形式关系矛盾的合理把握。c. 在音乐形象的塑造方面,马思聪通过自己的创作,较为形象地表现了工农红军由小到大、由弱到强的成长历程,民歌《天心顺》的素材得到了创造性的展开与发展。d. 在作品的曲式方面,三个乐章虽然都是采用了奏鸣曲式的结构,但是在具体处理时又呈现出根据作品灵活处理的特点。把第二乐章创造性地穿插到第一乐章的展开部与再现部之间,就是作曲家对曲式结构的一种创造性运用。把慢板的第二乐章插入到第一乐章之内,造成戏剧冲突的加剧,为音乐的发展拓展了空间,也突破了传统的交响套曲曲式结构的成规;第二乐章的处理方法,使它接近于变奏性的三部、五部曲式;第三乐章主题的反复呈现,使它具备了回旋曲的基本特点。

三、合唱作品在马思聪的创作中也占据比较重要的地位。从抗日战争的后期,马思聪就开始从事合唱作品的创作。他先后创作了《抛锚大合唱》、《石鼓山大合唱》(未完成)、《民主大合唱》、《祖国大合唱》、《春

天大合唱》等。建国以后,马思聪又创作了《工人组曲》、《鸭绿江大合唱》、《淮河大合唱》等合唱作品。

创作于1947年国统区内的《祖国大合唱》(金帆作词),由《美丽的祖国》、《忍辱》、《奋斗》、《乐园》四个乐章组成。作曲家采用民间音乐素材,把原本凄泣、哀怨的陕北眉户民歌《一字调》,改编成大气磅礴、深情悠长的《美丽的祖国》(第一乐章)的主题,这个主题贯穿始终,成为整部作品的核心素材。第一乐章的寓意就是“光明一定会到来”;第二乐章表现的是人民正生活在苦难之中,忍辱负重的人民不会屈服于反动统治的压迫;第三乐章表现的是人民开始动员起来,“要粉碎人民身上的枷锁”的思想;第四乐章首先出现了一个慢板的独唱部分,合唱队进入后唱出了由核心主题派生出来的音调:“那时四万万的同胞弟兄,亲亲热热好像一家人”,之后女高音气息悠长地唱道:“让我们拍着手掌欢迎新中国,他在我前面向着我们走近来,自由幸福的乐园就要出现,就要在祖国的地面上出现”。创作于1948年国统区内的《春天大合唱》(金帆作词)是《祖国大合唱》的姊妹篇,由《冬天是个残酷的暴君》、《好消息》、《春雷》、《迎春曲》、《快乐的春天》五个乐章组成。乐章的主题,也是来自《祖国大合唱》的这个材料,作曲家在这里把这个主题作了“倒影”和“变形”的处理。第一乐章描写了“冬天”“暴君”的凶恶:“多少人在血中呻吟,多少人挨饿受冻,死在山野”,第二乐章在向人们告诉“好消息”:“春天已由海边起程,它快要来到我们的家园”;第三、四乐章是对春天到来景象的表现和颂扬;第五乐章采用了《祖国大合唱》之《美丽的祖国》的中部材料,整个乐章的创作手法也与前部作品相关联。不仅如此,在建国初期创作的《十月礼赞》(放平作词)中,马思聪也采用了“美丽的祖国”的音调。由此可见,来自于民间音乐的核心材料,在马思聪的音乐创作中具有何等重要的地位。

马思聪在合唱音乐的创作中,特别注重音乐语言的民族化。在1946年创作的《民主大合唱》的第一乐章《东方的暴君》中,在激昂的同音附点反复之后,出现了根据陕北民间音调改编的音乐主题,当进行到衬词“呀”的时候,出现了陕北民歌中经常出现的特征音“降Ⅶ级”。此类例证不胜枚举,马思聪努力地将民族音乐的音调和群众歌曲的特点,与大合唱这种欧洲传统的音乐形式有机地结合起来,使这种艺术形式在中国得以生根开花,并诞生出艺术性和思想性俱佳的合唱作品。他

还在大合唱这种大型声乐体裁中,大胆地采用器乐创作的音乐思维与手法,使作品的许多章节的气势更为宏伟、磅礴,音乐的语言更为生动、丰富。

四、马思聪也涉足艺术歌曲的创作。早期创作的《古诗七首》和为郭沫若诗作谱曲的《雨后集》,以及定居美国以后创作的《李白诗六首》等,都是这方面的代表作。《雨后集》中的《海上》、《日暮的婚筵》、《苦味之杯》等是具有民族特色和个人风格的佳作。建国以后,马思聪基本停止了艺术歌曲的创作活动,定居美国以后,再度开始这个领域的创作。此时的马思聪喜爱为唐宋的诗词歌赋谱曲,其中有为六首李白诗作、八首唐诗谱写的作品。在为王维的同名诗歌《山居秋暝》创作的音乐中,为了发掘古曲的意味,作曲家以琴歌《阳关三叠》的材料为基础,在经过变形处理以后,作为歌曲的开始,音乐古雅素朴、别具韵味。在为李白的同名诗作《关山月》创作的音乐中,为了表现诗人望月抒怀、忧国忧民的爱国情怀与诗人气质,采用了厚重、深沉的和声与旋律表现手法。……

五、民歌改编曲主要集中在他的两集《中国民歌新唱》和《花儿集》中。在这里,他为40余首各地民歌编配了色彩新颖的钢琴伴奏,还把20首青海各民族的“花儿”,改编成为“无伴奏合唱”。马思聪在《中国民歌新唱》的创作改编实践中,大胆地进行和声民族化的探索试验、大胆开展和声结构法的拓展,对和声结构手法的多样化、调式调性的拓展与变化、和声织体的色彩性、发展手法的逻辑性等,做出了卓有成效的探索与实验,取得了一系列可资借鉴的经验。

马思聪的音乐创作一直都在走着民族化的道路,他与柴科夫斯基的民族化不同的是:柴科夫斯基的音乐较少直接地采用俄罗斯民族音乐的材料,马思聪的创作则时时刻刻都以民族的音乐材料作为自己创作的基础。马思聪在对民间音乐材料进行处理的时候,采用了以下几种方式:1. 把原民歌的基本旋律作为自己作品的音乐主题,在此基础上进行创造性的展开与发展。这个方式的例证就是《思乡曲》中的《城墙上跑马》,《第一回旋曲》中的《情别》,《跳元宵》中的《李玉莲调》等。这些民歌经过马思聪的创造性处理,已经变成他的作品中的有机组成部分。2. 在原民歌的旋律上另加新的声部,以此丰富音乐形象、增加艺术表现力。这种方式在《中国民歌新唱》、《花儿集》、《阿美山歌》等声乐作品中,比比皆

是。3. 把原民歌的基本音素作为音乐主题或对民歌进行改编,使之成为自己创作中的核心元素和基本材料。这种方式在《牧歌》、《春天舞曲》、《塞外舞曲》、《西藏音诗》、《小提琴协奏曲》、《山林之歌》、《第一交响曲》、《第二交响曲》中,都是基本的创作方式。

马思聪在他的《创作的经验》中,曾经高屋建瓴地总结了自己的创作:“一个作曲家,特别是一个中国作曲家,除了个人的风格特色之外,极端重要的是拥有浓厚的民族特色。中华民族是世界上最大的民族,历史最悠久的民族之一。她有着丰富的音乐宝藏,这是任何一个国家所无法比拟的。这份遗产是我国作曲家特有的礼物,是所有作曲家的命根。”^①总之,马思聪以其一生杰出的演奏、创作和教学活动,为中国现代音乐史写下了光辉的篇章,也为我们留下了一笔巨大而珍贵的音乐遗产。

第三节 《汨罗沉流》谱心声——江文也

江文也(1910. 6. 11~1983. 10. 24),作曲家、音乐教育家。

1910年6月11日,江文也出生于台湾省台北县淡水郡三芝乡的一个小职员家庭。父亲江长生祖籍福建省永安县,生于客家家庭,曾考中秀才,后从商。江文也兄弟三人,排行老二。1917年,就读于厦门旭瀛书院,此时开始接触音乐并参与民俗活动。1923年,被送往日本求学,就读于长野县上田中学,课余学习音乐。1928年,自上田中学毕业之后,遵从父命考入东京武藏高等工业学校电器机械科,课余时间在东京上野音乐学校学习声乐,后改学作曲。22岁时毅然放弃了当时的青年人所普遍向往的理工专业,正式投身于音乐艺术。江文也大量聆听欧洲音乐大师的现场音乐会和唱片,从中吸取音乐灵感和艺术养分。连续两次(1932、1933)在日本全国(由《时事新报》社主办)的声乐比赛中获得奖赏。由于获奖,使得他可以成为当时著名的藤原义江歌剧团的成员,曾经参加普契尼的《艺术家生涯》、《托斯卡》的演出,并从中担任音乐家肖纳德和教堂管事的角色。1934年开始,他师从日本著名作曲家山田耕柞学习作曲。后在日本哥伦比亚唱片公司、胜利唱片公司和东京宝塚影

^① 马思聪:《创作的经验》,《新音乐月刊》1942年11月,第5卷第1期。

片公司担任歌唱演员和作曲。在此期间,他从匈牙利作曲家巴托克、俄罗斯作曲家斯特拉文斯基的作品中获取音乐创作的养分和灵感。自1934年至1937年中,江文也的作品先后获得了多项奖项:1. 弦乐《白鹭的幻想》(作品第2号)1934年获日本全国第三届音乐比赛作曲组第二名;2. 管弦乐《盆踊主题交响组曲》(作品第5号),1935年获日本全国第四届音乐比赛作曲组入选奖;3. 合唱曲《潮音》(作品11号),1936年获日本全国第五届音乐比赛作曲组第二名;4. 管弦乐《赋格序曲》,1937年获日本全国第六届音乐比赛作曲组第二名。

1936年在德国柏林举行的第11届奥林匹克运动会上,江文也以他的管弦乐《台湾舞曲》(作品第1号)获得管弦乐组的特别奖,由此成为中国新音乐史上第一部在国际比赛中获奖的作品。这次比赛的评委中,有德国作曲家理查·施特劳斯等国际著名作曲家。1938年,江文也以钢琴曲《断章小品》(作品第8号),在意大利威尼斯第四届国际音乐节中获作曲奖。1938年4月,正当日本生涯处于黄金时期的时候,他毅然放弃了在东京的物质享受和在日本的家庭生活,应当时北平师范大学音乐系的邀请,回到了正被日本帝国主义蹂躏的祖国,任北平师范大学音乐系教授。他之所以这样做的原因,就是要扎根于中国文化的沃土,做一个名副其实的民族作曲家。在师范大学任教期间,他除了从事正常的教学活动以外,还潜心于中国传统文化和中国民族音乐的研究和学习。回国以后的江文也可以最直接地面对中国文化传统,直接地从中汲取创作灵感。使他的创作更加富于中国特色和中国气质,也使得作品的中国文化底蕴更为深厚。此间的主要作品有:《孔庙大晟乐章》(作品第30号)、《第一交响曲》(作品第5号之1)、《第二交响曲——北京》(作品第36号)、歌舞剧《大地之歌》(作品第33号)、歌舞剧《香妃传》(作品第34号)、《中国民歌一百首》(作品第21号),以及为唐诗、宋词谱写的100余首歌曲、钢琴曲及其他的器乐作品。这个时期是他创作生涯的第二个黄金时期,此期的创作,无论是在涉及的领域、作品的数量、作品的内在文化底蕴方面,都获得了极大成就。通过这些作品的创作,使他的作曲技法更为成熟,个人风格更为浓郁,中国特征更为鲜明。他的这些作品,经常在中日两国的乐坛上演出,并受到广泛地欢迎。

北平沦陷期间,他曾写作过一些颂扬日本侵略者的歌曲,诸如:《新

民会歌》^①、《新民会会旗歌》、《新民之歌》、《大东亚民族进行曲》等。抗战胜利以后,江文也继续任教于北平艺术专科学校音乐系。他开始调整创作方向,由原来在中国宗教文化中吸取创作素材,转向到欧洲宗教文化领域。1947年、1949年分别创作了60余首两卷本的《圣咏作曲集》(作品40、41号);1948年创作了《儿童圣咏曲集》(作品第47号);1949年创作了《第一弥撒曲》(作品第45号)等。1947年起,任教于北平艺术专科学校。1949年他拒绝赴台湾,同北平艺专的师生一起迎接中华人民共和国成立。从1950年起,江文也一直任教于中央音乐学院。1952年至1953年期间,在往返于京津的火车上,江文也仍然进行创作,写下了12首钢琴曲《乡土节令诗》(作品53号),以及《第三交响曲》(作品第61号)、交响诗《汨罗沉流》(作品第62号)、《第四交响曲》、管乐五重奏《幸福的童年》(作品第54号之1)、小提琴奏鸣曲《颂春》(作品第59号)等等。1957年8月,划为“右派”被剥夺创作与教学的权利,在逆境中仍然从事音乐创作。1978年,为江文也落实政策,摘除了“右派”帽子。1983年10月24日逝世于北京。

江文也一生创作了93部各类体裁的音乐作品,其中包括12首大型管弦乐曲、1首钢琴协奏曲、5部舞剧音乐、8首室内乐、12部钢琴曲集、12部歌曲集、4首宗教性音乐作品、若干首合唱作品等。同时,还整理改编了台湾民歌100余首。创作生涯可分为三个时期:1. 日本时期(1934~1937),是江文也在日本一边学习一边创作,并不断地取得日本国内及国际大奖的时期。这个阶段的创作以管弦乐和钢琴作品为主,此时的江文也主要把台湾、日本的民间音乐材料和民俗文化作为创作基础。2. 抗战时期(1938~1945),他从日本返回祖国,并取得巨大的创作成就的时期。期间他潜心研究、努力吸取中国传统文化和民族音乐的精华,运用这些精华进行新音乐创作。这个阶段的创作以声乐作品为主,此时的江文也开始以中国传统音乐文化作为自己的创作基础。这些作品更为成熟,中国风格更为鲜明,个人风格也更为突出。3. 后期(1946~1965),此时开始将创作注意力转向西方的宗教文化,创作了一些圣咏音乐。1950年以后,他开始把注意力转向整理、研

① “新民会”是日本统治者在北平统治期间组织的一个为日本军事统治机构服务的政治组织。此组织曾邀请江文也参加,遭到拒绝以后便请他创作歌曲。

究、创作富于台湾乡土风格的作品。这个阶段还是以管弦乐和钢琴作品为主,此时的江文也开始在自己的创作中寻求中华民族的文化精神。

1. 管弦乐作品 此类作品是江文也创作的核心领域。他的管弦乐作品有 20 余部,其中以《白鹭的幻想》、《盆踊主题交响组曲》、《台湾舞曲》、《孔庙大晟乐章》、《第二交响曲——北京》、《汨罗沉流》、《俚谣与村舞》等最具代表性。

最早使江文也在国际上崭露头角的作品,就是 1934 年创作于日本的交响诗《台湾舞曲》。此时的江文也已经在日本求学、工作,但是他的心却时时刻刻怀念着自己的故乡台湾。作曲家在总谱的扉页上题写了一首诗歌:

我在此看见极其庄严的阁楼,

我在此看见极其华丽的殿堂,

我也看到被深山密林环绕着的祖庙和古代的演技场。

但,这些都已消失净尽。

它已化作精灵,融于冥冥的太空。

将神与人之子的宠爱集于一身的精华也如海市蜃楼,隐隐浮现在幽暗之中。

啊!

我在这退潮的海边上,只看见残留下来的两三片水沫泡影。

.....

《台湾舞曲》的钢琴版创作于 1934 年 4 月,管弦乐版创作于同年的 8 月。在江文也的作品编号中,该作被列为第 1 号。作曲家采用圆舞曲的写作手法,作品的曲式结构采用了类似于传统回旋奏鸣曲式的结构形式,同时又具有一定的自由性。虽然全曲建立在 E 调上,但是引子和尾声却不在主调。主要的节奏型具有台湾舞蹈节奏的特征,在弦乐器拨奏的伴奏下,木管乐器奏出具有民间音乐风格的质朴、豪爽的主题。这个下行四度的主题是作品发展的核心材料,在其后的进行中,它以不同的手法变化着、贯穿着。这个主题取材于台湾民间歌舞音乐,在呈示过程中借鉴法国印象主义音乐家德彪西的和声与织体的创作手法,对这个材料进行自由地创造性展开。这个主题先后出现了三次,以此统一全曲的

结构。在此基础上插入了几个不同音乐风格的对比性的乐段。中速、如歌的新主题(第一插部)是一个具有台湾民谣风格的颂歌,在陈述句尾,又出现了具有下行四度的核心材料的动机。之后,作曲家运用自己娴熟的配器技巧和音乐推动手法,声部不断增厚、力度逐渐加强、旋法逐渐繁复,在铜管与打击乐的介入下,音乐进入第一阶段的高潮,三支长号以嘹亮的大三和弦高昂地颂扬着。在高亢的氛围中,音乐进入主题的再现部分,赋予舞蹈节律感的核心主题再度呈现出来。第二插部的音乐富于歌唱性,这个旋律先由木管乐器奏出,然后再由铜管乐器奏出。音乐逐步由抒情转到高亢、嘹亮。第三、第四插部紧接着第二插部出现,音乐由歌唱性的中速,发展到急速的快板,音响层由薄到厚,音乐色彩由单纯到斑斓。在乐谱上采用的是 $\frac{3}{4}$ 拍的标记,而实际的音乐节律却是 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 拍的叠加效果。这种节拍叠加的手法体现出江文也试图在音乐节奏的轻重关系上制造一种特殊的效果,现在看来作曲家的构思是成功的。作曲家通过这些创作手法形象地描绘出自己故乡的种种景象(庄严的楼阁、华丽的殿堂、神秘的庙堂、古老的演技场等),全曲最后结束在一个小七和弦上,开放的结束手法给人以出乎意料的感觉。交响诗《台湾舞曲》以淳朴的旋律、民间的节奏、现代的技法、斑斓的配器,生动地描绘了台湾的风土人情与历史文化,表现了作曲家对自己故乡——宝岛台湾的无限思念与由衷颂扬。

管弦乐组曲《孔庙大晟乐章》创作于1934年至1936年间。此时,江文也正在跟随齐尔品学习作曲,他们曾游历北平、上海,广泛接触中国传统文化与社会现实生活。此时的江文也感受到中国传统文化的博大精深,先后完成了《历代中国正乐考——孔子音乐论》、《大同石佛颂》、《北京铭》等学术研究著作和诗集。通过这些研究,使他意识到,“中国古代正雅乐的精神与它的一切秘密,是都藏在这废墟似的不成音乐的现存孔庙大晟乐章之中”^①。所以他立志按照祭孔音乐的文化精神与艺术标准,创作一部大型管弦乐祭孔组曲。《孔庙大晟乐章》由《迎神——昭和之章》、《初献——醴和之章》、《亚献——熙和之章》、《终献——渊和之章》、《彻饯——昌和之章》、《送神——德和之章》共6个乐章构成。江文也的这部作品与西方常规的管弦乐组曲的格式不同,西方的组曲在音乐

^① 江文也:《历代中国正乐考——孔子音乐论》,《江文也文选作品集》。台北(台湾)县立文化中心1992年1月出版。

的速度方面,要求有一定的对比性,只有这样才能保持作品对听众的吸引力。而江文也的这部组曲则从头至尾都是慢板,因为传统的祭祀音乐都是庄严、肃穆、缓慢的,脱离这种风格就不符合传统祭祀音乐的要求。祭祀音乐正是由于这种风格的缘故,早在 20 世纪之前就基本在中国社会消亡了。江文也却坚信祭祀音乐中的祭孔音乐是具有崇高的文化与艺术价值的,因为这里还有“没有被发现过的新大陆”,而且“就是在气息奄奄之下的今天”,“还存在着它的精神——生命力”^①。第一乐章(迎神《昭和之章》)是“迎神之乐”。在一片庄严肃穆的氛围中,短笛在第 7 小节开始奏出整部组曲的第一个主题。这个主题肃穆、静寂、虔诚,同时也贯穿于其他五个乐章之内的开端处。从第 31 小节开始,由圆号奏出了类似于宗教圣赞歌的赞美主题,这个主题也贯穿于其他五个乐章之内,并在此基础上衍生出形态各异的音乐旋律。第二乐章(初献《雩和之章》)是“献牲仪式”的一种形式,属于“文舞”范畴(文雅的乐舞章节)。乐章是一个三段体的结构,前两段是经文歌,第三段是第一乐章赞美主题的变体。第三乐章(亚献《熙和之章》)是“献牲仪式”的另一种形式,属于“武舞”范畴(威武的乐舞章节)。这是一个比较具备动力性的乐章,全音符的经文歌是第一乐章第一主题的变体。第四乐章(终献《渊和之章》)是“献牲仪式”之三。第一主题在这里演变为四分音符的民谣旋律,英国管以复调的形式予以衬托。之后,由弦乐器奏出赞美主题。第五乐章(彻饯《昌和之章》)是“献牲仪式”之后“彻饯”过程的演奏的音乐。乐章的主题仍然是第一主题的变体,只是它已经开始与第二主题融合起来了。音乐的情绪仍然安逸、端庄、舒展。第六乐章(送神《德和之章》)是组曲的终曲,是祭祀活动中神位还原活动中演奏的音乐。四支圆号与钢琴齐声奏出辽阔、庄严的诵经旋律,在高潮处再现了赞美主题。随后,当音乐进入组曲开始时的虔诚、肃穆、静寂的氛围后,全曲结束。由于古典雅乐特定艺术特点的要求,江文也在创作《孔庙大晟乐章》时采用的不是我们所熟悉的现代音乐观念中的任何一种方法。它不同于传统的组曲结构,不同于现代音乐审美的观念,也不同于现代的音乐创作手法,还不同于佛教音乐、道教音乐。祭祀音乐的美学精神——“乐而不淫、哀而不伤”,“肃雍和鸣、和正以广”——在这部作品中得到了充分展现。组曲全

① 江文也:《历代中国正乐考——孔子音乐论》,《江文也文选作品集》。台北(台湾)县立文化中心 1992 年 1 月出版。

部的音乐语言材料都是建立在以F为宫音的五声系统之上的,它的节拍完全是长大的二拍子、四拍子,节奏是悠长、徐缓的,速度是平和、缓慢的,色彩是单一、平淡的。《孔庙大晟乐章》以庄严、稳重、醇厚、幽静的音乐氛围,充分体现了“天人合一”的传统美学境界,作品没有喜怒哀乐等人世间具体的情绪感受,却包含了人世间的一切情感。用江文也自己的话来说,就是:“没有欢乐,也没有悲伤,只有像东方‘法悦境’似的音乐。”^①日本著名的音乐学家岸边成雄是这样评价这部作品的:“我感觉这一首作品很现代化,但也接近明朝宫廷雅乐的味道,同时还可感觉到韩国文庙乐所表现出超越喜怒的从容不迫之风格,所以这曲的编作非常成功。”^②

管弦乐组曲《古都素描》(钢琴作品的原名为《北京点点》)是一部由5首管弦乐小品构成的表现古都北京景观的通俗管弦乐队小品。作品的原型为创作于1935年至1936年间的16首钢琴小品(《16首断章小品》)。这些小品被齐尔品出版并介绍到欧洲,并且在1938年威尼斯第四届国际现代音乐节上获得作曲奖。江文也选出其中的5首改编为管弦乐组曲,1939年9月完成于日本。1944年1月9日,由尾高尚忠指挥日本交响乐团首演。五个乐段的标题分别是:《唢呐——街上情景》、《剧场气氛》、《废墟》、《牧童和重柳》、《古都城门风景》。在结构手法方面,江文也借鉴了穆索尔斯基在《图画展览会》中的做法,在全曲中确立了一个具有独立意义的引子(引子的主题来自于原钢琴曲的第11首“午后的胡琴”),这个引子同时又是各个乐章之间的间奏,在每次出现的时候都作变化性的再现。《古都素描》创造性地借鉴了印象主义、民族主义的创作手法,以言简意赅的艺术手法,形象地表现了作曲家眼中古都北京的种种景象。是“描绘”、“写意”与“表现”俱佳的作品,也是20世纪中国管弦乐小品中的精品。

交响诗《汨罗沉流》既是江文也创作生涯中的经典性作品,也是江文也晚期的代表性作品,更是他艺术人生历程的集中写照。1953年6月16日,是中国古代浪漫主义、爱国主义伟大诗人屈原逝世2230周年的纪念。“世界和平理事会”于1953年确定屈原为“世界四大文化名人”^③

① 江文也:《〈孔庙的音乐——大晟乐章〉日文唱片的说明》(江小韵译)。自刘靖之:《民族音乐研究》(第三辑·江文也研讨会论文集),第307页。香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会1992年出版。

② 郭芝苑:《中国现代民族乐派的先驱者——江文也》。自林衡哲:《现代音乐大师江文也生平与作品》,台湾前卫出版社(台北)1992年出版。

之一,并决定世界各国在同年的九月同时纪念这位伟大的历史人物。江文也就是对这位人物的人格精神和不幸命运产生了浓厚的兴趣,于是便创作了这部交响诗以为纪念,作品完成于1953年8月20日。《汨罗沉流》按照交响诗惯有的形式并结合自己的创意写成,通过呈示、展开、变化再现这三个部分,描绘出作曲家对这位不朽诗人的敬仰、悼念以及对他不幸命运的深切同情。作品建立在c小调上,江文也借鉴古楚国(湖南)地方音乐的增五度手法,首先由低音弦乐器奏出具有悲怆、凄凉色彩的增五度音程的前奏动机,似乎是整个民族的低声哀叹。之后暗哑的英国管奏出哀怨、呻吟的主题,这凄厉、低沉的音色好像是在“招魂”,又好像是在向人们讲述着屈原的千古冤屈。当这个主题在铜管乐器上展现的时候,音乐的情绪演变为悲泣、愤怒。由弦乐器奏出五声音阶的旋律之后,短笛与竖琴相继再现“招魂”音调,悠长、凄厉的音调似乎在向无垠的天际延伸。展开部从33小节开始,在这里“招魂”主题被变形处理,音乐的情绪也开始由哀怨转变为愤恨。在锣声之后是木鱼机械节奏衬托下的大提琴独奏,音乐进入相对平静但却是危机四伏的阶段。当大提琴的主题转化为弦乐器与木管乐器的合奏的时候,音乐开始演化为主人公绝望的哀鸣。之后各组乐器同时或相继出现,把这种情绪发展到了极致。伴随着一声炸烈的镲声,音乐的情绪逐渐转向平静,机械的木鱼声再度出现,“招魂”声似乎又在天际响起。再现部从65小节开始,英国管的主题转为加弱音器的小号演奏,音乐情绪由哀怨、呻吟转化为悲愤与不满。之后,木管乐器奏出具有民间音乐色彩的另一个主题。在后来的展开中,音乐逐渐演化为沉重的葬礼进行曲。在沉重的锣声中,音乐进入尾声部分,短笛与竖琴再度奏出“招魂”主题。独奏的小提琴与大提琴似乎在品味着屈原这位爱国者与诗人的千古冤屈。《汨罗沉流》是20世纪中国交响诗创作中的代表作,江文也以浪漫主义的创作观念以及细腻的配器、丰富的和声等技法,把屈原的历史悲剧塑造得撼人心魄。作品既是对历史人物的纪念与怀念,也是对自己悲剧命运的某种暗示。

另外,在管弦乐领域江文也还创作了《第一钢琴协奏曲》(Op. 16)、大型舞剧《香妃》(1942)、小提琴奏鸣曲《颂春》(1951)、管弦乐《俚谣与村舞》(1957)等作品。

①“四大文化名人”分别是:中国的屈原、波兰的哥白尼、法国的拉伯雷、古巴的何塞马蒂。

2. 钢琴作品 钢琴作品的创作纵贯他的一生,也取得了令人瞩目的成就。已知的钢琴作品有 22 部,它们是:《台湾舞曲》(Op. 1)(1934)、《小素描》(Op. 3 No. 1, 1935)、《5 首素描》(Op. 4, 1935)、《木偶戏》(1936)、《三舞曲》(Op. 7)、《16 首断章小品》(Op. 8, 1935)、《北京万华集》(Op. 22, 1938)、《小奏鸣曲》(Op. 31, 1940)、《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》(Op. 39)、钢琴叙事诗《浔阳月夜》(Op. 39)、第四钢琴奏鸣曲《狂欢日》(Op. 54, 1949)、钢琴套曲《乡村节令诗曲》(Op. 53, 1950)、钢琴奏鸣曲《典乐》(Op. 52, 1951)、钢琴绮想曲《船夫舷歌》(Op. 56, 1951)、钢琴奏鸣曲(1952)、《儿童钢琴教本》(1952)、《杜甫赞歌》(1952)、《白鹭的幻想》(Op. 2)等。其中以《5 首素描》、《16 首断章小品》、钢琴绮想曲《船夫舷歌》、钢琴套曲《乡土节令诗曲》和《杜甫赞歌》等较为突出。

创作于 1934 至 1935 年间的钢琴套曲《5 首素描》是作曲家在日学习期间的作品,作品是作曲家对日本风土人情个人感受的集中概括。此时的江文也对日本民族音乐的材料非常喜爱,对匈牙利民族乐派的代表人物巴托克及法国“六人团”的音乐手法也非常感兴趣,并尝试着在自己的作品中采用这种音乐材料与技术方法。这部随笔性的作品,就是采用日本民族音乐素材与巴托克、“六人团”的某些技法写成。具体技术方法有:建立在多调性与泛调性上的和声观念,调性自由扩展的旋律展开手法,音调变形手法等。《田野中的独脚稻草人》受到巴托克创作风格的深刻影响,他将西方小调式与中国的五声调式融合在一起,极大地扩大了和声的表现力,小二、大二、纯四等非三度叠置和弦成为其基本构成材料。《屋后田野》是一首较为传统的作品,虽然现代和声是其基本构成材料,但是它们都是功能和声的附属。《围着营火我们跳舞》是一首具有回旋舞曲特性的作品,以复合三部曲式的结构形式写成,调性旋律辅以无调性的和声,B 部的和声建立在小二度叠置的基础上,之后以空洞的纯八叠置与前面的音响形成色彩对比,和声与节奏的有机组合,为营造舞蹈的氛围提供了丰富的创作材料。《小巷》是一首节拍频繁交替的音乐,调式半音的充分运用结合着交替节拍的手法,给人以飘忽不定、踌躇犹豫的感受。《满帆》是一首钢琴托卡塔,也是调性相对明显的乐章,全区建立在五声调式的基础上。同时非三度叠置和弦仍然是基本构成材料。这部作品标志着江文也在学习西方现代音乐创作手法方面已经达到了

较为成熟的阶段,为此后的发展提供了保障。

《16 首断章小品》也是一部随笔性的作品集,这部作品记录了江文也第一次中国生活经历中的一些个人感受。1935 年至 1936 年间,江文也随俄国作曲家齐尔品由日本到中国旅行,这使他对古城北京留下了深刻的印象。他通过 16 个不同的情景描述,表现了北京的风土人情、历史古迹。这部小品的 16 首作品既有相互的联系、又可以独立成篇,其中的 7 首作品有文学性标题、9 首没有标题:①《嫩叶》(1935 年 5 月 10 日完成于东京)采用再现三段体的结构,左手固定在 D 大调三和弦上面进行,右手的无调性展开则是对植物嫩叶在春风中展露身躯的形象。②《安静的缓板》(1935 年 5 月 11 日完成于东京)是一首具有梦幻色彩的小品,采用再现三段体的结构,全曲建立在中心音 A 上。A 段(1~10 小节)调性模糊、和声富于色彩性,B 段(11~18 小节)音乐形态富于流动感,A¹ 段是对 A 再现乐段。③《催眠曲》(1936 年 6 月 15 日完成于莫吉)是一首风格朴实优美的小赋格曲,在这里作曲家运用了多调性的方法。两只手演奏的旋律不在一个宫调上进行,左手为 A 宫调、右手为 E 宫调。④《卖糖小贩的金芦笛》(完成于 1936 年 5 月 29 日,副题为《献给李献敏^①》)作者提示:“此曲可以无休止地重复,也可以在任意处结束。”为了形象地描绘北京胡同里面小贩叫卖、比肩接踵的嘈杂热闹情景,作曲家将左右手不在一个宫调进行上,但是旋律却是相同的。⑤《神秘的柔板》(1936 年 5 月 21 日完成于东京)由两个长大的乐句组成,乐句反复陈述,柱式和弦贯穿全曲,为这两个乐句提供支撑。⑥《猛烈的快板》(1936 年 5 月 24 日完成于东京)是一个富于厚重音响、粗犷风格的乐章,作曲家采用民间的劳动号子的音调材料进行艺术加工,为了表现石夯落地时的沉重感,在小节的最后一拍中使用了二、四、五度和声手法。⑦《墓碑铭》(1936 年 5 月 18 日完成于东京)是作曲家意外获悉弟弟辞世的消息后即兴创作的,是其惊愕、悲痛心情的真实写照,全曲建立在核心音^bA—A—^bA 上。⑧《不太快的快板》(1936 年 5 月 21 日完成于东京)建立在日本音阶的基础之上,多变的节奏、流动的织体使其音乐形态特征。⑨《难以忘却……》(1935 年 5 月 17 日完成于东京)是缅怀情感的表现,在进行到中部的时候,音乐开始出现了具有呐喊特点的音响,

① 李献敏,钢琴家。苏联作曲家、钢琴家齐尔品的夫人,曾经在上海国立音专钢琴专业学习。

之后又回到深沉、怀念的氛围中去。⑩《小快板》(1936年6月12日完成于东京)采用日本音阶创作而成的二部复调小品,音乐由悠闲、平和发展为深情的吟诵。⑪《午后的胡琴》(1936年7月4日完成于上海)采用无调性写作手法,左手从D到A的五度进行,使人联想到胡琴五度关系的定弦,右手则是无调性的旋律进行。这样就形象地表现出民间胡琴爱好者们经常走调的琴声,使音乐充满了生活的气息。⑫《喧闹的急板》(1936年6月29日完成于北平)具有狂欢、炽热的情绪,全曲以 $\frac{1}{2}$ 拍、D商调组合而成,在尾声中又插入了富于高山族民间舞蹈风格的节律。⑬《歌唱性的行板》(1936年5月21日完成于东京)的结构自由、音乐柔美、情绪松弛,是一首具有即兴曲特征的小品。作曲家采用了民歌主题材料,按照二、三、四度结构的手法配置。⑭《轻盈的小快板》(1936年7月1日完成于上海)是一首轻松愉悦的二部复调小品。⑮《月夜琵琶》(1936年7月12日完成于上海)具有谐谑、嬉闹的风格,以持续进行的短奏手法,模仿琵琶的音响色彩。⑯《北京正阳门》(1936年6月18日完成于北平)是一首具有宏伟、壮丽颂歌风格的再现三段体的乐章。为了形象地刻画正阳门庄重、巍峨的形象,作曲家以左手持续低音进行的节律与二、四、五度和声的结构手法予以表现。该在1936年举办的第四届威尼斯现代音乐节上获奖,在当时成为为数不多的中国作曲家在国际比赛中获奖的钢琴作品之一。

创作于1938年8月的《北京万华集》也是一部随笔性的作品集。是江文也回到祖国之后创作的另一部著名钢琴小品曲集,共由10首小品组成。它们是:《天安门》、《紫禁城之下》、《子夜,在社稷坛上》、《小丑》、《龙碑》、《柳絮》、《小鼓儿,远远地响》、《在喇嘛庙》、《第一镰刀舞曲》、《第二镰刀舞曲》。作品表现了一个海外游子初次回到祖国的北京,对自己亲身经历的风土人情、奇闻轶事充满了好奇与惊奇的感觉。其中的《天安门》与《紫禁城之下》连续演奏,《第一镰刀舞曲》与《第二镰刀舞曲》也是连续演奏。《天安门》只有6小节,它实际上是全曲恢弘的前奏部分,《紫禁城之下》以二部曲式的结构写成,A段由五个乐句组成,以五声思维组成,风格厚重、遒劲;B段由四个乐句组成,以混合调式的手法构成,风格阴柔、感伤。《子夜,在社稷坛上》单段体的结构前后辅以引子和尾声,主体部分由起承转合四句体构成,以固定低音变奏的手法展开音乐。《小丑》是二段体结构,A段在羽调式上,B段以上下半音滑动的手法,刻

画小丑的外部形象,音乐诙谐、轻松。《龙碑》是一个由两个乐句构成的单段体结构,第一乐句的材料来自《天安门》。《柳絮》没有小节线,呈现为散板结构,核心音 D、A 成为该段动机展开的基础材料。《小鼓儿,远远地响》也是一个单段体的结构,外加引子与尾声,调性变化丰富,为了表现鼓声由远而近进而消失的形象,作曲家使用了固定节奏承载不同音高,以及由弱渐强再转弱的力度与速度手法。《在喇嘛庙》是对藏传佛教寺院宗教氛围的刻画与表现,以复调手法写成,二度叠置的和弦在旋律进行中任意插入,以此刻画寺院的击器音响效果。《第一镰刀舞曲》与《第二镰刀舞曲》具有复合三部曲式的结构特征,采用江苏民歌的材料,和声借鉴了巴托克和弦结构手法(即低声部纯五度下方加减五度),展开性的 B 部分则使用了中国打击乐的音型和民间舞蹈的节律。与《16 首断章小品》相比较而言,《北京万华集》更为成熟,音乐语言的民族性更为鲜明、音乐技法的运用也更为娴熟。它的成熟主要体现在以下几个方面:1. 所采用的音乐旋律都具有浓郁的民族气息;2. 作品的调性鲜明、简单;3. 音乐的主题简明扼要。

江文也在后期的钢琴创作中开始拓展新领域,在题材内容方面已不满足从古代传统中汲取素材,而开始从现实生活中提取题材;在作品形式方面,已不满足沿用传统的曲式结构,而力图探索一种新型的套曲结构。《乡土节令诗曲》就是他的这种创新观念的代表作。此时的江文也已经在中国生活了一段时间,并且已经融入中国社会,这就使得他对中国民俗的把握更为准确、描述更为精到。《乡土节令诗曲》是一部根据中国民间 12 个节令的不同风土人情为蓝本创作出来的大型钢琴套曲,其创作显然是受到了柴科夫斯基《四季》的启发。12 首的标题分别是:《一月——元宵花灯》、《二月——阳春即事》、《三月——踏青》、《四月——初夏夜曲》、《五月——端午赛龙悼屈原》、《六月——瓜熟满园圃》、《七月——七夕银河》、《八月——秋天的田野。沉醉在金黄谷穗里》、《九月——庆丰收》、《十月——晚秋夜曲》、《十一月——家家户户做新衣》、《十二月——春节跳狮》。由于题材的规模比较大,原来他经常运用的随笔性的散体结构已经不能承载这庞大的题材。所以,江文也就创造性地借鉴了康塔塔式的大型声乐套曲结构。这样就可以在一个统一主题思想贯穿下,通过若干段落的呈示来表现这种艺术构思。在旋律创作上,作品大多建立在五声调式上,一类是北方地区的民间音乐,诸如:北方秧

歌、河北民歌等；一类是江南民歌、台湾民谣等。在和声配置上，基本上采用了非三度叠置的色彩性和声手法，以四、五度叠置居多，为了增加色彩性，二度叠置也适度使用。在曲体结构中，基本上使用二、三部曲式变奏曲式等。可以说，《乡土节令诗曲》是 20 世纪中国音乐史上一部生活气息浓厚、宏伟的史诗性钢琴“康塔塔”。

3. 声乐作品 江文也的声乐创作开始于 30 年代，截止于 70 年代。早期的代表作主要有：合唱《潮音》(Op. 11, 1936)、声乐套曲《台湾山地同胞歌》(原名《生番之歌》，Op. 6, 1936)等。声乐套曲《台湾山地同胞歌》包括《酒宴之歌》、《眷恋之歌》、《在田野》、《摇篮曲》四个乐章。这部声乐套曲，以古老的台湾民歌为素材，歌词由拉丁字母拼音构成，本身没有特定的语义。通过语音与旋律的结合以及在钢琴伴奏中模仿笛声、琴声和舞蹈中打击乐器的音响效果，表现了高山族人民的生活情趣。将现代作曲技法与民间音乐素材结合而成的作品以其新颖独特的风格和质朴、粗犷的气质，引起了国际音乐界的重视，曾经于 1938 年在巴黎电台播出。大多数的声乐作品创作于他回国定居的最初 10 年(1939~1949)内。主要有：独唱曲集《唐诗五言绝句篇》(Op. 24, 1939)、独唱曲集《唐诗七言绝句篇》(Op. 25, 1939)、《宋词：李后主篇》(未编号, 1939)、独唱曲《现代白话诗词曲集》(Op. 28, 1943)、独唱曲《水调歌头》(苏轼词，未编号, 1944)、独唱曲《佛曲》(未编号, 1944)、独唱曲《万里关山》、《紫竹调》、《凤阳花鼓》、《垓下歌》(未编号, 1945)、《中国历代诗词歌曲》(1945、1946)、《圣咏作品集》第一卷(Op. 40, 1946)、《圣咏作品集》第二卷(Op. 41, 1946)、《第一弥撒曲》(Op. 45, 1946)、《儿童圣咏歌曲集》(Op. 47, 1946)、合唱曲《更生曲》(Op. 28 之 12, 1949)等。

其中的大部分作品是以中国古代诗词为素材谱写的艺术歌曲，江文也试图在这个领域做出突破，但是其作品一直未能广泛流传开来。其中的原因就是中国古代诗词的修养不足，对中国语音和中国诗词的声韵格律要求还未能娴熟掌握等。第二部分为宗教题材的声乐作品，在 40 年代中叶，作曲家开始在天主教圣咏作品中引用中国民间音调或整段的民歌旋律，在此基础上进行编配与创作，这是 20 世纪中国天主教音乐传播中的一个创举。第三部分是为现代诗人创作的现代诗词艺术歌曲，这就是建国后江文也为著名现代诗人林庚的诗篇创作的声乐套曲《林庚歌曲集》。但是这部作品完成不久，江文也就被打成“右派”，一直到逝世前，

作品都没有发表和演出的机会。第四部分是为当时北平广播电台合唱团所写的“中国民歌合唱”，这类作品多是在原曲调的基础上做多声部合唱的编配处理，由于作曲家本人对人声演唱艺术比较熟悉，所以这类编配的艺术效果较佳。其中的《渔翁乐》、《凤阳花鼓》等都是比较受欢迎的民歌合唱作品。

综上所述，江文也的一生是曲折、艰辛的，尽管如此他还是无怨无悔地选择了回归祖国的道路，并且在探索中国传统文化艺术之真谛、弘扬中华文化之精神方面做出了卓越的努力，也取得了丰硕的成果。他的创作题材广泛，形式多样，和声新颖而富于动力，乐器组合上注重色彩的鲜明和层次的丰富，并且对寻求音乐的粗犷性情和纯朴的乡土气息怀有浓厚的兴趣。《汨罗沉流》是他对著名爱国主义诗人屈原的怀念与纪念之作，也是对他个人人生经历与艺术旅途的真实写照。

第四节 不愿做奴隶的人——聂耳

聂耳(1912. 2. 15~1935. 7. 17)，作曲家、音乐活动家，云南昆明人。

1912年2月15日，出生在云南昆明的一个医生的家庭中。4岁丧父，由母亲抚养6个子女(3个哥哥、2个姐姐)，1918年入昆明县立师范附属小学，1922年转入私立求实小学。此时开始对音乐产生了浓厚兴趣和出众才能，学会了笛子、三弦、二胡、月琴等民族乐器的演奏。1925年考入云南第一联合中学，在这里聂耳开始阅读政治书籍，如《生活知识》、《创造月刊》、《东方杂志》等。积极参加学校组织的各种音乐活动，学会了当时广泛流传的进步歌曲——《马赛曲》、《国际歌》、《国民革命歌》、《工农兵联合歌》等。同时，还对云南本地的民间音乐产生浓厚的兴趣，悉心学习“洞经调”。1927年秋天，聂耳考入云南省立第一师范学校高中部，主修英语。他接触到处于地下状态的中国共产党和共产主义青年团，不久便秘密加入了共产主义青年团，按照组织要求积极从事宣传革命活动。同时，坚持在业余时间学习音乐，开始学习小提琴、吉他和钢琴，并对戏剧文学产生兴趣。1928年11月，由于家庭经济困难的原因，参加了军阀“学生军”，当他意识到这里的黑暗之后，便几经辗转回到了云南，继续在省立第一师范学习。1930年，当他即将在省立师

范毕业的时候,被列入当局黑名单。在不得已的情况下,于7月10日去越南、经香港、最后到达上海。

1930年7月18日,聂耳到达上海。入云丰申庄做店员,由此开始了新生活。他在生活极端困苦的情况下,仍购置了小提琴,按照专业要求进行自学。聂耳仍然积极从事自己的政治活动,寻找进步书籍认真研读。在朋友的介绍下,加入了上海“反帝大同盟”。1931年3月19日,“云丰申庄”倒闭,失业的聂耳在报纸上发现了联华影业公司“联华歌舞学校”的招生广告,便去报名应试,被这个学校录取为乐队练习生。聂耳在这里担任小提琴演奏,同时串演舞蹈、杂耍的角色。由于他听觉灵敏,人们称他为“耳朵先生”,他就把自己的名字改为“聂耳”。后来,拜意大利裔教师帕杜斯卡学习小提琴,还广泛地聆听各种音乐会,开阔了艺术视野。后来开始自学钢琴、和声学、作曲理论等。由于世界观与审美观的不同,聂耳觉得与供职的老板黎锦晖格格不入。此时,聂耳结识了“左翼剧联”的创始人田汉,便开始参与左翼戏剧家联盟一些活动。他的音乐艺术新观念逐步得以确立,这些观念可以从他以“黑天使”和“浣玉”为笔名所写的这些文章中体现出来。诸如:《下流》^①、《和〈人道〉导演的对话》^②、《黎锦晖的〈芭蕉叶上诗〉》^③、《中国歌舞短论》^④等,都是他新艺术观的集中体现。对于聂耳的批评,黎锦晖也组织文章进行辩解,并将聂耳辞退。

失业的聂耳于1932年8月7日乘船途经天津到达北平。在北平他一边谋职,一边报考北平大学艺术学院。此时与北平的“左翼剧联”取得了联系,继续从事左翼文化运动,参与了北平“左翼音联”的组建工作和其后活动。由于在北平找不到工作,又回到上海,进入联华影业公司一厂做场记、剧务工作。1933年,在田汉的介绍下加入了中国共产党。其后与他人一起成立了“苏联之友社”的“音乐小组”,在此基础上建立了“中国新兴音乐研究会”。成立这个研究会的目的就是试图探索出既能“代替着大众在呐喊”,又能“保持高度艺术水准”的“中国新兴音乐”。在此期间,还在许多电影中担任了若干个小角色,如账房先生、小提琴手、

① 聂耳:《下流》,《电影艺术》第1卷第1期。

② 聂耳:《和〈人道〉导演的对话》,《电影艺术》第1卷第2期。

③ 聂耳:《黎锦晖的〈芭蕉叶上诗〉》,《时报》副刊1932年7月13日。

④ 聂耳:《中国歌舞短论》,《电影艺术》第1卷第3期。

小商贩、医生、矿工等,还担任联华一厂的音乐股主任。此时他积极撰写文艺批评,写了《我所知道的“生路”里的音乐》、《电影的音乐配奏》、《影界漫语》等。1934年1月,被资方借口辞退。之后,聂耳在左翼组织的帮助下正式进入“东方百代唱片公司”音乐部工作。由于工作出色,被升为音乐部副主任。在这里,他倡议组织了一个民乐队,这个乐队演奏了聂耳的民乐改编曲《翠湖春晓》、《昭君和番》、《金蛇狂舞》、《山国情侣》等曲目,并录制了唱片。还与任光一起举办“百代新声会”,向社会介绍进步歌曲。由于聂耳的这些活动,产生了较大的社会影响,也引起公司老板的不满,在其压力下被迫向公司辞职。

从1933年开始,聂耳为进步电影和戏剧谱写插曲和配乐。先后为电影《母性之光》谱写了《开矿歌》,为《一个女明星》谱写了《一个女明星》,为话剧《饥饿线》谱写了《饥寒交迫之歌》等。还创作了歌曲《卖报歌》、《卖报之声》等。在被自己称之为“音乐年”的1934年,改编了4首民族器乐合奏曲(《金蛇狂舞》等)。先后为田汉的舞台剧《扬子江暴风雨》创作了《码头工人》、《前进歌》、《打砖歌》、《打桩歌》等4首插曲,为电影《桃李劫》创作了主题歌《毕业歌》,为电影《大路》创作了主题曲《大路歌》和序歌《开路先锋》,为电影《飞花村》创作了主题歌《飞花歌》、插曲《牧羊女》等。1935年1月,聂耳又回到了联华影业公司,担任二厂音乐部主任。在这里,他第一个作品就是为影片《新女性》创作主题曲和插曲。又为影片《逃亡》谱写了主题曲《逃亡曲》、插曲《塞外村女》,为影片《凯歌》创作了主题曲《打长江》、插曲《采菱歌》,为田汉的话剧《回春之曲》创作了《告别南洋》、《春回来了》、《慰劳歌》、《梅娘曲》等4首插曲,为影片《风云儿女》创作了著名的主题歌《义勇军进行曲》和插曲《铁蹄下的歌女》。因为聂耳的音乐作品在社会上产生了巨大影响力,引起了敌对势力的极度仇视。1935年4月1日,为了保护他的人身安全,共产党组织决定派聂耳先去日本考察,然后再到苏联学习。1935年4月15日,离开祖国东渡日本。

在东京期间,他一面补习日语,一面对日本文化艺术进行观摩、考察,写下详细的观感和报道寄回国内。聂耳也向日本人民介绍中国新音乐的情况。6月20日,应中国留学生和左翼人士的邀请,对留学生作了一次题为《最近中国音乐界的总检讨》的讲演,受到大家的欢迎。7月17日,在与朋友到藤泽市鹄沼海滨游泳时,不幸溺水身亡,年仅23岁。

聂耳从事音乐创作的时间总计只有三年。就是在这几年间,他为社会留下了大量新音乐作品。他的创作主要集中在群众歌曲、民族器乐领域,歌曲中又分为富于斗争精神的群众歌曲、童真活泼的儿童歌曲。直接反映中国人民抗日救亡运动的爱国歌曲近 10 首,这些作品是聂耳新音乐创作观念的集中体现者,也是 20 世纪 30 年代中华民族不屈精神的鲜明标志。直接表现抗日救亡运动的作品是《义勇军进行曲》、《前进歌》、《自卫歌》;表现民族危亡时期爱国青年心声的作品是《毕业歌》;反映群众现实疾苦与爱国精神的作品是《春回来了》、《告别南洋》、《梅娘曲》、《伤兵曲》、《慰劳歌》等。在这些作品中,聂耳以强烈的爱国情绪和政治热情,反映了中国人民爱国抗日的民族呼声。

其中田汉作词的《毕业歌》作于 1934 年,是电影《桃李劫》的主题歌。《桃李劫》表现了“九一八事变”后,青年学生艰难的现实人生境遇。歌曲就是故事主人公在毕业前夕欢聚一堂时演唱的,在电影结束时这首主题歌再度响起。歌曲的主题是“同学们大家起来,肩负起天下的兴亡”。全曲以 C 大调进行曲的风格写成,分为四个乐段。由于歌词是一首自由现代体的新诗,聂耳顺势而为,按照歌词的结构和走势为之谱写了核心材料贯穿发展的多段体的音乐。第一乐段是鼓动、号召性的部分:“听吧! 满耳是大众的嗟伤;看吧! 一年年国土的沦丧!”其中的“听吧”和“看吧”的歌词,聂耳配以具有斩钉截铁口吻的两个八分音符,具有警钟敲响的特征。第二乐段表现的是青年人面对民族危亡之际的坚定选择:“我们是要选择战还是降? 我们要做主人去拼死在疆场,我们不愿做奴隶而青云直上!”旋律以级进上行的手法辅助歌词斩钉截铁的气概。第三乐段是对青年人热血报国精神的深入展示,还是以级进上行的手法呈示乐句,达到高音区后以切分音的手法巩固这种激扬的情绪。第四乐段以富于警钟节律的手法高声颂扬着“巨浪! 巨浪! 不断的成长!”全曲就在这种高亢的号召性的氛围中结束。歌曲具有词曲结合自然、音乐逻辑展开、情绪逐级发展的艺术特征,是 20 世纪中国救亡歌曲中的佳作。

《义勇军进行曲》作于 1935 年,原作是为影片《风云儿女》所作的主题歌,同年 5 月电影上映以后,迅速流传全国。它是抗战时期中国音乐界向全国乃至世界发出的最为响亮的呼喊。在这个事关民族灾难深重、国家危机四伏的危难时期,《义勇军进行曲》成为鼓舞中华儿女斗志的战

斗号令,也成为引领时代的歌曲经典。电影《风云儿女》由田汉提供构思,夏衍创作剧本,影片表现的是 30 年代知识分子由“象牙之塔”出来奔赴抗日前线的救亡题材。其中的主题曲《义勇军进行曲》,是聂耳为剧中主人公辛白华长诗《万里长城》的末节创作的歌曲,在剧中被放置在开头与结尾处。5 月 3 日《电通画报》刊载了歌谱,之后又单独灌制了唱片。由于歌词属于散文自由式的新体诗,歌词字数参差不齐,聂耳在创作时按照歌词的结构特点,将之处理成由六个乐句组成的自由体乐段。在引子中,以分解主和弦的手法,营造号角的音乐形象,短小精练的引子立刻将听众带入如火如荼的危机氛围。在歌曲主体中,聂耳使用了动机贯穿的创作手法,纯四度上行大跳的动机,给人以昂扬向上的动力感。在结束句中反复高唱的“前进”歌词,辅以纯四度上行跳进的旋律,这就与引子和第一乐句形成的首尾呼应的结构关系。中华人民共和国即将成立的 1949 年 9 月,在第一届中国人民政治协商会议上,《义勇军进行曲》被确定为中华人民共和国代国歌;1982 年 12 月 4 日,在第五届全国人民代表大会第五次会议上,《义勇军进行曲》被确定为《中华人民共和国国歌》。

反映劳苦大众现实生活和内心世界的作品有:《开矿歌》、《开路先锋》、《铁蹄下的歌女》、《大路歌》、《码头工人》、《前进歌》、《新女性》、《打砖歌》、《打桩歌》、《打长江》等。其中的《铁蹄下的歌女》是影片《风云儿女》的插曲,由许幸之作词。影片中描写了由于东三省沦陷,一位从东北农村流浪到上海的少女,在得到进步青年的帮助后得以进入学校上学。可是这些青年后来都被逮捕或出走,失去帮助的姑娘便失学了。孤苦伶仃的她只好进入一个歌舞班,到处卖唱为生。在影片中,这首歌曲就是表现她卖唱情景时演唱的。作品采用 F 宫调式以及三段体的结构形式写成,第一乐段前两个乐句(“我们到处卖唱,我们到处献舞”)由气息悠长的歌唱性旋律表现了歌女的现实处境和她心有不甘的内心世界,这个乐段由富于抒情气质的旋律与宣叙性的旋律相互结合而成,是歌女内心世界的倾诉。第二乐段先出现急促的乐句,歌女开始展开自己的控诉,音乐中充满了悲凉与哀怨的情绪。当唱到“尝尽了人生的滋味,舞女是永远地漂流”的时候,音乐变得悠长,情绪开始激越,表现了歌女的悲愤与哀伤。第三段是对前两段音乐材料的综合,首先展现出两个悲愤的疑问句,之后以悠长、哀怨的旋律刻画了歌女“被鞭挞得遍体鳞伤”的悲惨

境遇。歌曲的词曲结合紧密,弱拍进入的手法形象地刻画了主人公的痛苦、哀诉的内心世界,整首歌曲具有哀而不伤、怨里带怒的情绪特征,是一首艺术价值较高的新型抒情歌曲。

创作于1934年的《大路歌》是同名影片的主题曲,孙瑜(田汉的笔名)作词。作品建立在d羽调式上,以再现三段体的结构形式写成。作曲家从捕捉劳动者的特定节律入手展开创作,将当时筑路工人牵拉筑路铁滚的特定劳动节律提取出来,并将之浓缩为贯穿全曲的核心动机,词曲结合成为一字一音,音乐节律沉着有力、艺术形象坚毅沉着,首尾部分以无具体语意的衬词“哼呀咳嗨”辅助具有拉碾戒律感的核心动机,使得基本艺术形象贯穿于作品的始终。《大路歌》是表现30年代中国筑路工人形象和精神世界的作品,作品鲜明地表现出中国筑路工人群体所遭受的沉重压抑、坚定团结的巨大力量和他们一往无前的大无畏精神。聂耳创作的这类歌曲从不同角度反映了社会各个阶层(主要是劳苦大众,诸如:矿工、筑路工人、纺织女工、搬运工人、建筑工人、少年儿童等)的苦难现实生活。由此可见,此时中国新音乐创作的对象,已经转向了占社会绝大多数的劳苦大众,而不是以往的红男绿女、才子佳人等少数人。聂耳在这些作品中既表现了他们的现实生活的痛苦,又反映了他们要求解放和渴望自由的内心呼唤。

在为儿童创作的歌曲中,以为安娥歌词作曲的儿童歌曲《卖报歌》最为出色。这首歌曲是聂耳在1933年底,特地为一位名叫“小毛头”的卖报小女孩创作的。在他创作出来以后,还亲自教这个小女孩学唱。1934年《扬子江暴风雨》在上海公演的时候,聂耳特地邀请小毛头在剧中演唱该曲,《卖报歌》由此传播开来。四句体的单乐段结构建立在F宫调式上,六度的音域、级进的旋法、八分音符为主的节奏进行,形象地刻画出卖报女孩天真、活泼、率直、纯真的艺术形象,又深刻地表现了女孩生活外部环境的险恶与艰辛。该作充满了童稚的音乐和清晰活泼的旋律,至今仍具有极大的艺术感染力。

聂耳也尝试改编、创作了4首民族器乐合奏曲。这些作品大多是在高度保留原作的内在神韵和外在形态基础上的精细创编性作品。其中以《金蛇狂舞》和《翠湖春晓》的影响力较大。1934年改编的民族器乐合奏《金蛇狂舞》,还亲自指挥乐队灌制了唱片。该作是聂耳根据民间乐曲《倒八板》的音乐材料改编创作而成的,《倒八板》是《老六板》的一种变体

形式,由于这种曲体是将《老六板》的结尾部分变化后,作为音乐的开始部分,所以称之为《倒八板》。三部曲式的第二部分将原曲中的“工”换为“凡”,也称之为“绝工板”或“凡忘工”,音乐变得热情、激烈。第三部分以上下乐句对答的结构手法,逐渐缩减乐句的长度,音乐更为热烈、喧闹,并最终达到全曲的高潮。聂耳特意将原作中的节日喜庆、热烈欢腾的气氛作了淋漓尽致地渲染。《金蛇狂舞》是聂耳为数不多的民族器乐改编曲中的佳作,也是 20 世纪中国新音乐史上的代表作之一。同年完成的另一部作品就是《翠湖春晓》,该作是在原云南昆明的洞经调“宏仁老卦”的基础上经过重新配器加工而成的。聂耳出生于昆明,昆明市内有一处闻名遐迩的游览胜地,就是翠湖,幼年的聂耳曾经经常去翠湖游览漫步。离开家乡以后的聂耳,对此仍然时常怀念,于是将这首作品命名为“翠湖春晓”。作品采用非再现三段体的结构形式写成,以不同的节奏、节拍、调式、速度、配器等手法,展开“宏仁卦”的音乐材料。A 段由引子、两个乐句的主题组成,引子由“宏仁老卦”a 乐句的后 3 小节变化而成。B 段是一个对比性的乐段,节拍转换为 $\frac{3}{4}$ 拍,歌唱性的音乐是作者热爱家乡内心情怀的写照。C 段对“宏仁老卦”的 c、b 乐句做出了较大的技术变化,为了充分地表现热烈欢快的气氛,聂耳采用了民间花鼓音乐中经常使用的锣鼓点节奏型,在第 34 小节后,进入全曲的高潮,作品在热烈欢庆、轻松愉快的氛围中结束。聂耳自幼就喜爱云南洞经音乐,经常师从洞经会“宏文学”的学长董云阶习乐,向被喻为“金三弦”的洞经艺人金子箴学习三弦。这些经历,使得他的民族器乐编创具有深厚的民间音乐积累的支撑,提高了作品的成功率。

作为中国新音乐的重要代表人物的聂耳,他的作品大都准确、深刻地反映了 30 年代中国社会的现实,揭示了社会的民族危机、尖锐的阶级矛盾和艰苦卓绝的反帝斗争。他的音乐为中华民族崛起与复兴发出了呐喊,为苦难劳动人民的彻底解放发出了怒吼。

第五节 怒吼吧! 黄河——冼星海

冼星海(1905. 6. 13~1945. 10. 30),广东番禺人,曾用名黄训、孔宇,作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家。

1905年6月13日,冼星海出生于广东番禺的一个船工家庭。在其出生之前,父亲就已经辞世,母亲与冼星海一起依靠外祖父抚养。冼星海7岁时,外祖父病逝,母亲带他到新加坡做佣工维持生活。将冼星海送到一所旧式学校,学习“四书五经”;之后,又送到英国人开办的学校学习英文。1918年,冼星海随母回到广州。13岁的冼星海以半工半读的方式在岭南大学附中学习6年。在这里,他积极参加业余乐队活动,既演奏又指挥。19岁时由于经济困难而中断学业,在岭南大学任打字员和夜校音乐教员。1926年,冼星海考入北京艺术专门学校音乐系,学习小提琴及理论作曲。1927年,军阀停办北京的艺术学校,不得已南下考入新成立的国立音乐院。由于参与学潮,冼星海被除名。1930年春天,到达巴黎。

到法国后为了谋生,先在一家餐馆做差役,并免费在小提琴教授奥别多菲尔的门下学习小提琴。在繁重工作压力下,仍然抽出时间练琴,没有练琴场所,就在阁楼上将身体伸出窗外练习。他还向加隆教授学习和声、对位、赋格,向丹第和里昂古特学习作曲。后来在法国著名作曲家P.杜卡的帮助下,进入杜卡主持的巴黎音乐院高级作曲班。其间创作了《风》(女高音独唱、单簧管、钢琴)、《d小调小提琴奏鸣曲》、《游子吟》、《中国古诗》、《牧歌》等作品。1935年春,冼星海在巴黎音乐院高级作曲班毕业(杜卡此时已经去世),于同年夏天途径英国、香港回到祖国。

到上海后,冼星海为了生活先教授小提琴。开始投入共产党领导的抗日救亡运动中,参加了“词曲作者联谊会”、“歌曲研究会”等进步组织,并创作抗日救亡歌曲。创作了《运动会歌》、《我们要抵抗》、《救国军歌》、《战歌》等作品。之后,冼星海应聘负责新华影片公司的音乐工作。创作了《搬夫曲》、《拉犁歌》、《黄河之恋》、《热血》、《夜半歌声》、《莫提起》、《茫茫的西伯利亚》、《青年进行曲》等电影歌曲。正当他的电影音乐创作蒸蒸日上的时候,公司老板却要他写“新毛毛雨”之类的作品,他毅然辞去影片公司的工作,专心为进步戏剧作曲。先后创作的戏剧音乐有:《打江山》、《炭夫曲》、《没有祖国的孩子》、《旱灾歌》和话剧配乐《大雷雨》。同时,他也开始创作交响曲,《民族解放交响曲》就是此时诞生的。“七七事变”爆发后,冼星海为反映抗战的话剧《保卫卢沟桥》创作了插曲《保卫卢沟桥》。“八一三事变”后日本侵占上海。冼星海参加上海“救亡演剧二

队”，巡回全国各地演出，进行抗日救国宣传。他一面教群众学唱抗日歌曲，一面组织群众歌咏团体，还努力从事音乐创作。

1937年10月，冼星海到了武汉，在郭沫若主持的军事委员会政治部第三厅的邀请下，冼星海与张曙一起担任抗战音乐工作的负责人。冼星海与大家一起每天工作十余个小时，先后组织了百余个歌咏团体，进行歌咏辅导等。在他们的倡议下，1938年1月17日成立了“中华全国歌咏界抗敌协会”，冼星海被推选为执行委员。此间创作的作品有：《祖国的孩子们》、《只怕不抵抗》、《做棉衣》、《游击军》、《江南三月》、《在太行山上》、《到敌人后方去》、《赞美新中国》等。冼星海在他的《创作札记》中是这样看待他自己的这些创作的：“大部分的歌曲都是反映抗战、鼓动群众的歌曲。我的作风渐渐走向更大众化、更民族化和艺术化了。”1938年，受蒋介石消极抗战的影响，“第三厅”开始受到限制和刁难。此时，鲁迅艺术学院师生联名向冼星海发出邀请。1938年冬天，冼星海离开武汉来到了延安。

1938年11月3日，冼星海到达延安，进入鲁艺音乐系任教。这里的教学设备及其他条件都是非常简陋的，他一面与大家一起吃粗饭、睡窑洞、开荒种地、发展生产，一面克服困难、因陋就简开展教学活动。先后担任音乐理论、音乐史、作曲、指挥等课程的教学工作，受到学生普遍欢迎。次年5月，冼星海被任命为鲁艺音乐系主任。还主动地投身马克思主义理论学习运动，还有意识地运用所学到的理论，对自己的创作进行指导。1939年6月14日，党组织接受了他的入党申请，成为一名中国共产党党员。延安时期是冼星海创作的高峰期，作品的数目较多、质量较高，其中歌曲作品有：《一·二九纪念歌》、《三八妇女节歌》、《反攻》、《打倒汪精卫》、《满洲囚徒进行曲》；歌剧有：《军民进行曲》；合唱作品有：《生产大合唱》、《九一八大合唱》、《黄河大合唱》、《牺盟大合唱》等。

1940年5月，党中央指示冼星海赴苏联为影片《八路军和老百姓》作配乐。在途中遇到国民党军队的封锁，一度滞留在西安。在这里他用古诗词谱写了《别情》（吕本中词）、《杨柳枝词》（朱希真词）、《忆秦娥》（李白词）、《竹枝词》（彭羡门词）等4首独唱歌曲。1940年底他化名为“黄训”抵达莫斯科。1941年6月，苏联卫国战争打响，冼星海亲身经历了德国法西斯的暴行。完成创作任务后，取道蒙古人民共和国回国。由于

战争的阻碍,被迫滞留在乌兰巴托,在乌兰巴托的“中国工人俱乐部”负责音乐工作。在此期间,运用蒙古民歌素材创作了第二组曲《牧马词》、第三组曲《敕勒歌》及歌曲作品,指挥演出了《黄河大合唱》。1943年11月,冼星海试图返回苏联,途中住在哈萨克斯坦首府阿拉木图。在此期间,他创作了第二交响曲《神圣之战》、第四组曲《满江红》。1944年1月,冼星海来到了库斯坦那伊,协助当地成立了“音乐馆”,创作了《哈萨克歌曲集》、《哈萨克女声三部合唱曲》、《哈萨克器乐独奏曲》等,还根据民间的传说创作了交响诗《阿曼盖尔德》。之后,创作了《三首哈萨克舞曲》、《古诗十首歌曲集》等。1945年春冼星海病倒了,在苏联政府关怀下,被送到莫斯科克里姆林宫医院。在病榻上仍旧坚持创作,在与病魔搏斗中完成了一生中最后的作品——管弦乐《中国狂想曲》。1945年10月30日夜12时,冼星海逝世。消息传到了延安,毛泽东为他写下了挽联:“为人民的音乐家冼星海同志致哀!”周恩来也为他做出了题词:“为抗战发出怒吼,为大众谱写心声”。

冼星海从事新音乐创作只有短短十余年的时间,为社会留下了数百部各种体裁的音乐作品。其中各种类型的歌曲有250余首、大合唱4部、歌剧1部、交响曲2部、交响组曲4部、管弦乐曲1部,还有许多器乐独奏、重奏曲等。

1. 歌曲 冼星海的歌曲作品在其音乐创作中占据突出的地位。歌曲作品又可以分为群众歌曲、劳动歌曲、抒情歌曲、儿童歌曲、艺术歌曲等5类。

在群众歌曲里面的代表性的作品是:《救国军歌》、《战歌》、《保卫卢沟桥》、《青年进行曲》、《游击军》、《到敌人后方去》、《反攻》、《路是我们开》、《在太行山上》、《三八妇女节歌》、《赞美新中国》、《打倒汪精卫》、《做棉衣》等。其中由桂涛声作词的《在太行山上》是冼星海于1938年7月在武汉为山西抗日游击队而作的。写出后,由张曙、林路等人在汉口抗战纪念宣传周上演唱,受到广泛欢迎并迅速传遍全国,山西抗战游击队将之选定为“队歌”,“敌人从哪里进攻,我们就要他在那里灭亡”的歌声响彻了抗战前线。这是一首二部合唱曲,使用了复合二部曲式的结构。第一部分建立在e小调上,该部的节奏宽广、舒展,两个声部交互呼应,具有空旷、辽远的艺术效果。“看吧”、“听吧”的歌词处理中,作曲家将之

写成号召性的音调,之后立刻转为深情的吟诵,歌颂了“千山万壑,铜壁铁墙”、“母亲叫儿打东洋,妻子送郎上战场”的动人场景。第二部分是第一部分的发展,音乐转为进行曲式的节奏,以坚毅果敢的音调刻画了游击队员们“山高林又密,兵强马又壮”的威武形象,表现了他们“敌人从哪里进攻,我们就要他在那里灭亡”的必胜信念。作品具有革命的抒情性与战斗性结合的艺术特征。完成于同年9月的《到敌人后方去》(赵启海作词)也是其中的代表作,该作原是一首二声部的合唱曲,由于广泛流传便将之改编为齐唱曲。作曲家创造出一个后半拍起拍六度上方跳进的主导性的主体材料,使之成为歌曲的核心,在此基础上构建出ABACA的回旋曲式的结构模式。A段音乐形象机敏、灵活,坚毅、果敢,第一插部使用快板书的节奏,辅以这样的歌词:“不怕雨、不怕风,抄后路、出奇兵”,具有幽默、乐观、鼓劲的艺术特征。第二插部以斩钉截铁般的气势唱出了这样的歌词:“两路夹攻才能打得赢!”“我们的旗帜插遍了东三省!”作品具有结构精干、节律果敢、语言凝练、形象鲜明的艺术特征。

抒情歌曲虽然数量较少,在其创作中占据重要地位。冼星海的旋律创作才能,首先是在抒情歌曲中体现出来的。他在这些作品中倾注了自己对祖国的无限热爱、对人民的无比忠诚、对现实斗争的无限关切之情。较有代表性的是为电影、戏剧创作的插曲,诸如:《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》、《莫提起》、《江南三月》、《做棉衣》、《战时催眠曲》等。这类作品的旋律普遍是悠长、宽广,热情、奔放的;形式结构相对于冼星海创作的群众歌曲看来较为复杂。《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》是电影《夜半歌声》的主题曲和插曲。电影描写的是“九一八事变”后青年艺术家宋丹萍与富豪之女李晓霞的爱情悲剧,李晓霞的父亲反对他们相爱,并指使流氓用强酸水毁坏了宋的面容。男声独唱《夜半歌声》(田汉作词)就是宋丹萍被毁容后日夜思念李晓霞时演唱的具有咏叹调特征的主题歌,由三部分组成:第一部分建立在f自然小调上,是对主人公被毁容后孤独、寂寞、思念心理的表现;第二部分由迅疾的短乐句与抒情的长乐句混合而成,是主人公爱恋、愤怒、渴望、恐惧等多重心理的刻画与表现;第三部分建立在 $\flat A$ 大调上,矛盾心理更为鲜明,戏剧冲突更加突出,时而慷慨激昂,时而柔情脉脉,最终在“夜半歌声”的唱词中结束。《夜半歌声》具有歌词语言精练朴实、艺术形象鲜明生动、内在情感真挚感人的艺

术特点,是中国新音乐早期创作中具有西方咏叹特点抒情歌曲的代表。

冼星海广泛借鉴各种体裁来反映重大的社会现实,儿童歌曲也在其创作领域之内。虽然他的儿童歌曲作品数目较少,但都富于儿童特点。其中比较突出的是:《只怕不抵抗》、《祖国的孩子们》、《谁来跟我玩》等。1936年9月为麦新歌词创作的《只怕不抵抗》,是冼星海上海时期的代表作,当时中国正处于全面抗战的早期,面对日本帝国主义者对中国领土不断侵略与血腥屠杀,国民是坚决抵抗,还是妥协投降?面对危机与挑战,全国上下摩拳擦掌、群情激奋。冼星海以艺术的形式、坚定的态度告诫国人敌人是不可怕的,可怕的是不抵抗。《只怕不抵抗》采用G大调、带再现的三部曲式写成,作曲家通过“小喇叭”、“小铜鼓”等儿童所喜爱的物品和齐唱、一领众和、对答的形式形象地表现了儿童们的性格特征:“吹起小喇叭,哒嘀哒嘀哒!打起小铜鼓,得龙得龙咚!”B段以连续级进上行的八分音符,展现更为自信的歌词:“一刀斩汉奸,一枪打东洋!不怕年纪小,就怕不抵抗!”再现段回到童稚、自豪、坚毅的A段。

2. 大合唱 冼星海到了延安以后,面对当时全国抗日战争政治形势的需要,为了更加快速、有效、全面地调动社会力量参加如火如荼、艰苦卓绝的抗战斗争,冼星海决定调整自己的创作领域,将大合唱体裁作为自己的创作重点。他的这种调整,标志着20世纪30年代诞生的以抗战歌曲为代表的新音乐艺术开始走向成熟。

由塞克作词的《生产大合唱》(又名:《生产运动大合唱》)完成于1939年3月。是冼星海创作转型后第一部取得成功的大合唱作品。作品的社会背景是敌人对解放区的人民军队加强物质封锁,使得解放区的物质生活面临着巨大的压力,共产党领导的解放区政府为了粉碎敌人的物质封锁,号召军队开展生产自救运动。《生产大合唱》就是为了配合这种政策的宣传而创作的,作品的主题就是鼓励解放区的军民从事农业生产、粉碎敌人的封锁。冼星海在创作中借鉴了西方清唱剧的结构手法,在作品中有人物、有情节、有表演,将这种新型的艺术形式之命名为“大型的歌舞活报剧”。《生产大合唱》有“春耕”、“播种与参战”、“秋收”、“丰收”等4个场景。作品形象、生动地刻画、表现了抗日根据地军民的生产、劳动、抗战等现实生活的各个侧面。为了在作品中追求具有浓郁的乡土气息,冼星海将所有的音乐段落都建立在民间音乐材料的基础上。其中的《二月里来》是一首具有江南风情的抒情歌曲,亲切、清新、甜美、

抒情的旋律具有清风扑面而来的清新感受,形象地表现了抗日根据地军民们愉快劳动的感人场景。《酸枣刺》也是其中的一首艺术水准较高的儿童歌曲作品。由于这部大合唱作品是冼星海初次借鉴西方清唱剧体裁形式进行新音乐创作的尝试性作品,在技术上不可避免地存在着一些不足。这些问题主要体现为:各个段落风格不统一、全曲布局不集中、有些音乐段落不能独立存在等问题。但瑕不掩瑜,作为中国新音乐历史上较早地借鉴大合唱的艺术形式来为我所用,它的开创意义还是不可低估的。其中的《二月里来》、《酸枣刺》已经脱离出来,成为具有浓郁民族风格和时代风尚的佳作。

由光未然作词的《黄河大合唱》是冼星海创作中最重要、最具影响力的一部作品,也是中国新音乐历史上的一部里程碑式的巨著。从艺术上看《黄河大合唱》的诞生,对以往新音乐成果的全面继承和对以后新音乐的继续发展提供了一个杰出范本;从文化上看,《黄河大合唱》是对“五四”新文化运动以来新文化成果和新文化精神的全面继承与发展。作品创作于1939年3月,1941年冼星海在苏联期间又作了新的修改。这部著名的作品以黄河为背景,在此基础上展开了如火如荼、惊天动地的壮丽图景,成为中华民族解放的音乐史诗。作品共分为9个乐章:第1乐章《序曲》,由管弦乐队演奏。序曲中浓缩了整部大合唱的几个基本音乐形象,它们是《黄河船夫曲》、《黄水谣》、《怒吼吧!黄河》这三个乐章的基本主题。第2乐章《黄河船夫曲》是混声四部合唱,冼星海以船夫劳动号子的音调作为基本音乐素材并将之贯穿于全曲。这个乐章由两个基本主题构成:一个是由船工的劳动号子的素材改造而来的,表现船工与惊涛骇浪搏斗的形象的主题;另一个是舒展宽广的,表现船工胜利地冲过惊涛骇浪之后在品尝胜利后的喜悦与快感的主题。这个乐章象征着中国人民不畏艰险、敢于胜利、善于胜利的崇高气节。第3乐章《黄河颂》是一段男声独唱,这是一首气势宽广、博大雄浑的黄河颂歌。乐章分为两段:第一段是抒情性的呈示段,音乐浑厚而又舒展,是对黄河由衷地赞美。第二段是在平稳地呈示性陈述基础上的大兴发,是对第一段的展开与发展。三次出现“啊!黄河”的感叹性旋律,而且一次比一次的情绪高昂,从而将整段音乐推向了辉煌的尾声。第4乐章《黄河之水天上来》是一段由管弦乐队伴奏的配乐诗朗诵。作品以配乐长诗的形式颂扬黄河两岸古往今来的无数民族英雄和文化名流,赞美现代无数的中华儿女所

正在从事着的抗日救亡的伟大事业。管弦乐队运用了两个基本音调：一个是古曲《满江红》的音调，一个是《义勇军进行曲》的音调。它们分别代表古代和现代的民族英雄。第5乐章《黄水谣》是一段二部女声合唱。这是一首民谣风的抒情性叙事歌曲。乐章共分为三个部分：第一部分的音乐徐缓舒展，富于内在的苦痛；第二部分向人们诉说着自从日本帝国主义入侵以后，中国人民所遭受到的种种苦难。音乐变得沉闷而又压抑；第三部分是第一部分的压缩再现。第6乐章《河边对口曲》是一段男声对唱与四部混声合唱。对唱部分的音乐运用民间叙事歌曲的形式和山陕地域音调，表现两个流亡者在黄河边相互诉说着自己家破人亡的悲惨境遇，表示了一起走上抗日救亡的道路的坚定决心。第7乐章《黄河怨》是女声独唱与合唱。表现的是一个被日本帝国主义者百般蹂躏的妇女，在奔腾的黄河面前诉说着自己的“千重仇、万重怨”。乐章由四个部分构成，随着音乐的逐步发展，情绪也愈发激动。女声的伴唱代表了呼啸的狂风和澎湃的骇浪，增加了作品的悲剧性氛围。第8乐章《保卫黄河》是一段齐唱与轮唱。是表现我抗日健儿与敌人进行生死搏斗的气吞山河的宏伟画卷。旋律建立在分解的大三和弦之上，雄壮有力；节奏紧凑跳跃，充满了张力。在这个乐章中冼星海还创造性地运用了西方的卡农作曲技法，使主旋律此起彼伏。对刻画我游击队员神出鬼没、出神入化式的矫健雄姿，和营造抗战之火处处燎原的艺术氛围，起到了很好的作用。第9乐章《怒吼吧！黄河》是一部混声合唱曲，也是作品的终曲。乐章由四个段落构成：第一段起着引子的作用，以号召性的音调拉开这个乐章的序幕。它的气势雄伟，是黄河的正义力量的化身。第二段是抒情性的行板，表现中国人民对自己沉重历史的回忆，以缓缓的音调道出了“五千年的民族，苦难真不少”。第三和第四部分转换为昂扬的快板，冼星海运用同音不断地反复的手法，使音乐逐渐地达到了大气磅礴的境地。这是一个总结式的乐章，它展现给我们的是：中华民族的不屈精神和巨人形象。冼星海的《黄河大合唱》是他声乐作品乃至全部作品中的最高成就。也是自“五四”新文化运动以来中国新音乐的最重要的成果之一。

天兰作词的《九一八大合唱》完成于1939年9月，为了纪念“九一八事变”8周年，冼星海只用了6天的时间创作完成，26日首演于延安。冼星海在他的《创作札记》中称这部作品是“故事式的音乐”，从性质上看该

作具有叙事性的特点。即根据内容的需要和发展逻辑,以交响性与回旋性的手法展开音乐。作品表现人民在欢庆初步胜利的时候,回顾抗战艰难困苦的光辉历程。表现了中国人民坚决抗战的决心和勇气,发出了“打到鸭绿江边”,“收复一切失地”的吼声。全曲共三个大的组成部分、五个段落。作品由两个基本主题贯穿于始终,一个主题是中国人民坚决抗战并对胜利充满着必胜信念的主题,音乐形象坚毅、激越;另一个主题象征着中国人民在日本帝国主义者的压迫下所经受的苦难,艺术形象具有沉重的压抑感。第一部分共一段,在作品中起着呈示部的作用。具有主部主题和副部主题特征的两个基本主题在这里依次呈现出来,第一主题坚定有力、乐观明朗,富于舞蹈性与节律感,是人民欢庆胜利形象的写照;第二主题具有深情歌唱、深切缅怀的特点,表现了对以往峥嵘岁月的追思。两个基本主题反复交替出现,最后以第一主题(主部主题)的最终呈现结束第一部分。由两段音乐构成的第二部分是一个展开性的组成部分,它在全曲中起着展开部的作用。两段音乐从两个层面上展开,第一层面仍旧沉溺于庆祝胜利的氛围中,以巩固胜利的气氛;第二层次由《九一八子夜歌》的材料引入开始,象征着对该事件的回忆,将音乐带入仇恨、愤怒、沉重的艺术氛围内。第三部分也是由两段音乐构成的,在全曲中起着变化再现的结构功能,是整部作品的高潮部分。在这里,第一主题的战斗性特征逐渐地显露出来;同时,第二主题也开始脱离原来的风格向第一主题靠拢。最后,全曲结束在号召人民展望未来、继续战斗的号召性音调上,发出了摄人心魄的呐喊:“打到鸭绿江边!”“收复一切失地!”“抗日战争万岁!”“中华民族解放万岁!”作品是冼星海的一部成熟的合唱创作,具有结构严谨、风格统一、语言新颖的特点。该作对于开创中国化的大型合唱形式,做出了较为成功的探索。

傅东岱作词的《牺盟大合唱》完成于1940年3月,这个作品是为山西的“牺牲救国同盟会”(简称“牺盟”)的抗日决死队而创作的,冼星海创作该作品只花了一天的时间。作品具有群众歌曲联唱的形式特点,音乐语言与结构均质朴、简练。其中的每一段音乐,都是一首短小精悍的群众性歌曲;每一首歌曲都表现了“牺盟会”会员战斗、生活的一个侧面。全曲共有六段:1.《我们是牺盟会员》是一首进行曲风格的齐唱歌曲,旋律高亢、节奏铿锵,表现了牺盟会员“宁在山西牺牲,不在他乡流浪”的大无畏精神。2.《民众武装曲》由两首歌曲组成,第一首表现敌人攻入山

西,人民生灵涂炭的悲惨场景;第二首以男声独白的讲话引入,表现了人民起来奋勇杀敌的斗争精神。3.《三年的牺盟》由两个乐段组成,歌颂了牺盟会三年的光辉历史。4.《打倒顽固分子》以歌谣体的手法写成,是一首具有讥讽、嘲笑风格的叙事性歌曲。5.《战斗吧! 牺盟》与终曲连续演唱,音乐风格与第一首歌曲相近,表现了牺盟会壮大后更为坚定地奔赴前线英勇杀敌的气概。6.《保卫牺盟》是一首歌颂英雄的颂歌。1940年5月10日晚,在冼星海即将离开延安奉命赴苏联创作的前夜,鲁迅艺术学院音乐系学生在延安杨家岭中央大礼堂演唱这部作品,冼星海担任指挥,毛泽东等领导人亲临现场聆听并对作品给予了很高的评价。

3. 器乐曲 冼星海的器乐曲一部分是在巴黎创作的,大部分是在苏联创作的。他的器乐曲对中国现代器乐音乐创作,做出了系列有意义的探索。这些探索体现在以下几个方面:首先,冼星海注重将民间音乐和20世纪初期的革命歌曲素材融入自己的器乐创作中,并将之作为作品发展的核心材料使用。在《神圣之战交响曲》中,以《国际歌》音调作为主导动机,以英、美国歌,象征同盟国的人民联合起来抵抗德国法西斯的野蛮侵略。在《中国狂想曲》中融入五首不同风格民歌:山西民歌《五月鲜》、广东民歌《下山虎》、陕西民歌《观灯》及陕北秧歌等。这种“插标签”的手法,对于作品特定历史氛围的营造具有一定的作用。其次,冼星海重视标题性创作原则,努力使作品具有鲜明的艺术形象和通俗的音乐语汇。在《民族解放交响曲》、《满江红》组曲、《中国狂想曲》中,将中国传统打击乐器融入管弦乐队的做法,就是这种努力的体现。再次,冼星海努力以管弦乐的形式反映中国现实斗争和思想风貌,器乐音乐都体现出现实主义的创作原则。《民族解放交响曲》是表现中国人民抗日救亡运动的壮丽画卷;《神圣之战交响曲》是以国际主义眼光歌颂苏联人民卫国战争的;《敕勒歌》、《牧马词》、《后方》等都取材于现实的火热生活。毋庸讳言,冼星海器乐作品中的交响乐还存在着一些不尽如人意的地方:结构繁琐、材料零乱、主题繁多,是音乐形态方面的局限;用交响音乐表现社会政治斗争、军事战场的实际情况,是创作观念方面的局限;器乐创作的物质条件不足,是外部环境的局限。这些都是冼星海本人的创作局限,也是20世纪中叶中国新音乐创作的不足和遗憾。

总之,作为20世纪中期杰出的音乐家,冼星海以他毕生的创作实

践,继承发扬了“五四”新文化运动以来的新音乐传统,继承发扬了以聂耳为代表的中国抗战音乐的优良传统,并创造性地将这种传统发扬光大,使之达到了更高的境地。他的新音乐作品以更为广泛的题材和体裁,深刻反映了中国人民在 20 世纪上半叶所经历的重重艰难困苦,在具有鲜明的时代精神的同时,又具有浓郁的民族风格和个人特色。

第六节 硬骨头音乐家——贺绿汀

贺绿汀(1903. 7. 20~1999. 5. 17),湖南邵阳人。原名贺安卿,又名贺抱真、贺楷、贺如萍,曾化名陈益吾,笔名罗亭、华生、山谷等。作曲家、教育家、批评家、理论家、社会活动家。

1903 年 7 月 20 日,贺绿汀出生于湖南邵阳东乡(今属邵东县)的一个农民家庭。1923 年入长沙岳云学校艺术专修科学习音乐、美术,并与同学一起组织国乐研究会、国乐团,由此开始早期的音乐活动。1927 年参加“广州起义”,失败后随部队到粤东部的海丰,在彭湃领导的中共东江特委会宣传部工作,此间创作了《暴动歌》。1931 年考入上海的国立音乐专科学校,师从黄自学习理论作曲。1934 年秋,以《牧童短笛》、《摇篮曲》获俄罗斯作曲家兼钢琴家齐尔品举办的“征求中国风味钢琴曲”第一奖和名誉二等奖。同年应明星影片公司之聘,进入电影界。他一边在音专继续学习,一边从事电影音乐创作。为左翼影片《船家女》、《乡愁》、《都市风光》、《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》以及话剧《复活》、《武则天》等创作了音乐,还创作了《摇船歌》、《春天里》、《秋水伊人》、《怨别离》等电影、话剧插曲,《心头恨》、《谁说我们年纪小》、《清流》等歌曲。同时,也从事音乐理论与音乐批评活动。“八一三事变”期间,参加上海文化界抗日救亡演剧一队,赴内地宣传抗日。1938 年春,入中国电影制片厂,并随电影厂内迁重庆。在育才学校音乐组、中央训练团音乐干部训练班等机构担任教学工作,创作了歌曲《全面抗战》、《弟兄们拉起手来》、《游击队歌》、《日本的兄弟哟》、《干一场》(亦称《上战场》)、《保家乡》等。特别是作为“演剧一队”献给八路军全体将士而创作的《游击队歌》,在敌后根据地和后方均得到广泛流传,成为与《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》齐名的著名抗战歌曲。在重庆期间,贺绿汀的创作类型趋于多样化。

为影片《中华儿女》、《胜利进行曲》、《青年中国》等创作了配乐,完成了气势磅礴的合唱《胜利进行曲》(之二),格调清新、富于泥土气息的无伴奏合唱《垦春泥》,富于朗诵调特色的《嘉陵江上》,具有民谣风格的抒情曲《阿依曲》,笛子独奏曲《幽思》,短小精悍的管弦乐《晚会》等。在音乐批评方面,发表了《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》、《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》等论文。1941年“皖南事变”后,贺绿汀前往华东抗日根据地。1943年夏抵达延安,在鲁迅艺术学院任教,1944年秋,调联防军政治部宣传队。1946年初,随该队进军东北,途中奉命返回延安筹建中央管弦乐团。1948年秋,负责组织华北文工团,直到新中国成立。

中华人民共和国成立以后,一直任上海音乐学院院长(后任名誉院长),先后被选为中国音乐家协会副主席、上海分会主席,中国文化艺术界联合会和上海文化艺术界联合会副主席以及中国音乐家协会名誉主席。在繁重的教学管理和社会活动之余,仍然坚持音乐创作。建国以后创作的主要作品有:大合唱《十三陵水库》、无伴奏合唱《我们心上开了一朵玫瑰花》、歌曲《牧歌》、《绣出山河一片春》、《不渡黄河誓不休》、《英雄的五月》、小提琴曲《百灵鸟》、电影音乐《宋景诗》等。“文革”期间,他受到“四人帮”的迫害与摧残,但是他敢于坚持原则,在各种场合勇于同他们展开针锋相对的斗争,也付出了惨重的代价。后来音乐界尊称其为“硬骨头音乐家”。1999年5月17日逝世于上海。

早在贺绿汀入国立音乐专科学校读书期间,就已经开始专业音乐创作生涯。在60多年的音乐艺术生涯中,贺绿汀共创作了200余首歌曲、3部大型合唱曲、6部歌剧(两部与人合作)、25部电影音乐、5部话剧配乐、7首管弦乐曲及一些器乐独奏曲和140余篇论文、译作等。理论探讨和创作实践并重;是他音乐活动中的一个特点。

1934年创作的钢琴作品《牧童短笛》、《摇篮曲》,曾获得1934年在上海举行的“征求有中国风味的钢琴曲”的第一奖和名誉二等奖。其中的《牧童短笛》是20世纪中国作曲家最早将中国旋律和西方复调音乐写作技法进行有机结合的经典性作品,作品采用再现三部曲式的结构写成。A部(1~25小节)是一个二声部复调手法构成的乐段,除了在最后一拍使用了和弦之外,整个乐段均采用对比性复调的进行、发展呈现出

来。右手的旋律比左手早一拍出现,旋律建立在 G 徵调式上;对比性副旋律先在 C 宫调式上呈示,然后进行到 G 徵。两支旋律外在形态不同、旋律此起彼伏、力度对比鲜明,但是它们的内在情绪却是高度一致。就好像两个天真无邪的孩童在田野间悠闲地放牧、娓娓地聊天。B 部(26~53 小节)在情绪上是一个对比性的乐段,作曲家在这里改用主调音乐、 $\frac{2}{4}$ 拍、欢快的情绪展开和快速的进行等音乐手法。跳跃性的主题在高音区进行,基本音乐材料以模进的手法反复使用,情绪欢快清新、活泼诙谐,与 A 部悠然自得的漫步进行形成了鲜明的对比。A¹ 部以加花变奏的手法再现 A 部,情绪变得更为悠然自得、音乐变得更加富于美好的意境。整部作品犹如一幅浓淡相宜、绘声绘色的中国水墨画卷,是钢琴艺术中国化的典范性作品。该作在 1993 年举办的“20 世纪华人音乐经典评选活动”中被推选为入选曲目。

贺绿汀声乐作品中富于代表性的是:《游击队歌》(1937)、《垦春泥》(1939)、《嘉陵江上》(1939)等。其中的《游击队歌》(贺绿汀作词)又名《游击队员之歌》,是贺绿汀在 1937 年题献给全体八路军将士的,此时他随上海的抗日救亡演剧一队到达山西的临汾,在这里他受到八路军抗敌热情的感染,创作了这首著名的歌曲。从作者自己介绍的情况看,这首歌曲是先创作曲调,后填写歌词。1938 年春天,在山西八路军高级将领会议上,演唱了这首歌曲,作品以新颖的形式、清新的语汇受到了极其热烈的欢迎,同年他又把这首作品改编为四部合唱曲。作品采用再现三段体的结构形式写成,贺绿汀创造性地采用欧洲军队行进的节奏型(小军鼓十六分音符后半拍起始进入的特色节奏贯穿于全曲),塑造游击队员机智、敏捷的形象,A 段以“起承转合”四句体的结构手法组成,B 段由两个乐句组成,以豪迈的口吻唱出了“没有吃,没有穿,自有那敌人送上前。没有枪,没有炮,敌人给我们造”。作品具有曲调流畅、轻快,结构严谨、一气呵成的艺术特征,乐观、豁达的歌词,把深入敌后进行游击战争的八路军形象刻画得亲切感人、栩栩如生。

男声独唱《嘉陵江上》(端木蕻良作词)创作于 1939 年 4 月。词作者端木蕻良当时是复旦大学的教师,在与诗人方殷谈论抗战音乐时说:“《松花江上》说出了东北人切肤断肠的苦痛,是一支名曲,我听着,他哭哭兮兮的,心中总不是滋味。”方殷说:“那你就写一首激昂的歌词,让我拿去请人谱曲。”于是就写出了《嘉陵江上》的歌词,贺绿汀当时正在重庆

的中央广播电台工作,方便便将这首歌词交给了贺绿汀。由于歌词是一首自由体的诗歌,每句的字数不尽一致,这样就使音乐的创作遇到了困难,贺绿汀前期尝试着创作了数稿都失败了。之后,他把这首诗歌背熟,然后经常到嘉陵江边漫步,面对滔滔的江水吟诵歌词,以此捉音乐的灵感,最后在江水的流动形象和吟诗音调的启发下,贺绿汀找到了创作的灵感,最终获得创作的成功。建立在b小调上的作品以非再现二段体的结构形式写成,引子由人声第一句的动机演化而来,A段四个乐句组成,表现了丧失家园的主人公对东北家乡的思念之情,刻画了“失去了一切欢笑和梦想”后的无限失落与愤恨。B段也是由四个乐句组成,音乐的情绪开始变得激愤与高亢,表现了主人公“把我打胜仗的刀枪,放在我生长的地方”的坚定信念和必胜信心。《嘉陵江上》深刻地反映了在抗日战争时期的民族矛盾,准确地表现了中华民族的时代精神。在创作技法上,既吸收和借鉴了西方咏叹调和宣叙调的写作技法,又与中国民族语言的声韵和节律进行了有机的结合。与同时期的其他作曲家的此类歌曲相比较而言,《嘉陵江上》采用通篇宣叙调的方法写作,这种结构方法在创作上的难度更大一些。正因如此,《嘉陵江上》成为既具深刻思想性又有高度艺术性的抗战歌曲精品。

贺绿汀在管弦乐队民族化领域也做出了积极探索,取得成就的作品是:《晚会》(1935)、《森吉德玛》(1945)。其中创作于1935年的《晚会》原是一首钢琴曲,原名为《闹新年》。1939年作者将它改编成管弦乐曲,由重庆的中央广播电台播出。1949年为了迎接新中国的成立,他创作了由6段管弦乐曲构成的管弦乐组曲,《晚会》成为其中的一首。作品采用中国民间乐曲创作中经常使用的多段体形式写成,共六个乐段,后三个乐段是对前三乐段的反复。第一乐段的主题出现在高音区,这是一个热烈、欢快的段落,为晚会的正式开始拉开了序幕。第二乐段的主题采用你唱我和、一问一答和强弱对比的方式呈现出来,表现的是晚会进行过程中的热闹场面。第三乐段的气氛更为热烈、情绪更为欢腾,为了渲染这种氛围,作曲家加入了民间的锣鼓片段,最终使音乐达到高潮。由于这部作品恰如其分地表现了20世纪中叶中国人民欢庆胜利的时代精神,所以在1949年9月举行的第一届中国人民政治协商会议上,由贺绿汀本人亲自指挥演奏了这部作品。管弦乐《森吉德玛》是贺绿汀在1945年根据内蒙古民歌改编而成的一部具有浓郁民族风格的器乐作品。“森

吉德玛”是蒙古族一位少女的名字,也是蒙古族的一首民歌。贺绿汀以这首民歌的旋律为基础,做出了复调的发展和配器的变化,使之成为一首淳朴、酣畅的管弦乐小品。作品采用的是简明扼要的两段体结构,第一段是徐缓、安逸的情绪,是对内蒙古辽阔无际大草原的刻画。第二段的主题是对第一段主题的压缩再现,速度相应加快,配器也相应复杂。原来宁静、徐缓的情绪转化为欢快、热烈的舞蹈和欢庆胜利的庆典。这部作品与《晚会》一起在 1949 年第一届全国政协会议上演出,受到广泛的欢迎,也成为音乐会管弦乐小品的保留曲目。

贺绿汀在电影音乐创作领域也取得了较大的艺术成就和社会影响力。这个领域中比较有代表性的作品是:《春天里》(《十字街头》的插曲)、《四季歌》和《天涯歌女》(《马路天使》的插曲)、《西湖春晓》(《船家女》的插曲)等。这些作品不但成为当时著名的电影音乐作品,也成为当时乃至后来一个历史时期内的流行歌曲。《四季歌》、《天涯歌女》是左翼导演袁牧之电影《马路天使》中的两首插曲。为了使作品具有浓郁的民族风格,贺绿汀在《四季歌》中将两首苏州民歌《哭七七》和《知心客》的音乐材料作为创作基础。在《天涯歌女》的创作中采用了苏南民间音乐“剪靛花调”的基本材料,作品具有清新、细致的风格,润腔细巧,音高装饰风格的江南风情。作品完成后,由当时被誉为“金嗓子”的周璇演唱,电影上映以后,歌曲不胫而走成为 20 世纪电影歌曲中的佳作。沈西苓执导的左翼电影《船家女》讲述了旧中国杭州西湖一位摇船女受社会黑恶势力凌辱的悲剧故事,贺绿汀为之创作插曲《西湖春晓》。歌曲以 8 拍富于摇晃动态的节奏型贯穿于作品的始终,第一段以女高音独唱的形式歌颂了西湖“淡淡青烟漫山腰”的媚人风姿。第二段以四部混声合唱的形式表现了柳浪闻莺声与西湖苏醒的艺术形象。第三段刻画了“青山绿水”美景。第四、第五段倒装再现第一、二段,勾勒了“船在画里摇”的美妙景色。

贺绿汀的新音乐创作构思严谨周密、结构完整紧凑、手法简洁洗练、感情真挚自然。他的作品既有鲜明的时代特点和浓厚的生活气息,又有浓郁的民族风格和鲜明的个人风格。贺绿汀还是一个新音乐批评家,他的音乐批评涉及音乐艺术的各个方面,包括:内容与形式、生活与技巧、创作与批评、传统与创新、继承与发展、借鉴与创造等。

第七节 严谨、古雅、现代——谭小麟

谭小麟(1911.4.25~1948.8.1),又名肇光、字小麟,原籍广东开平。作曲家、演奏家、音乐教育家。

1911年4月25日,谭小麟出生于上海的一个商人家庭。谭小麟自幼酷爱中国传统音乐,7岁开始学习多种中国乐器,擅长二胡、琵琶,11岁时就能作曲。1932年考入国立音乐专科学校师从浦东派琵琶名师朱英,后又师从黄自兼修理论作曲。经过上海国立音专7年的学习,他的琵琶演奏成绩优秀,理论作曲水平飞速提高。此间还积极组织学生课余音乐组织“沪江国乐社”,创作了民族器乐曲《子夜吟》、《湖上春光》,琵琶独奏曲《飞花点翠》、《蜻蜓点水》等,还搜集整理了一批苏南吹打音乐。在抗日救亡运动中积极参加上海音乐界联合举办的“援绥音乐会”。1939年赴美留学,先在欧伯林大学,后转到耶鲁大学,继续学习理论作曲。1942年师从耶鲁大学音乐学院院长、著名的“新古典主义”作曲家P.亨德米特,并成为他的得意弟子。谭小麟在美期间曾多次举行中国民族乐器独奏音乐会,亨德米特也曾多次为他演奏中提琴。亨氏还指挥演出了他的作品《弦乐二重奏》、中提琴竖琴合奏曲《浪漫曲》及合唱曲《鼓手霍吉》等,在纽约产生了一定影响。

1946年秋,谭小麟学成回国,担任国立上海音乐专科学校作曲教授,同时兼任作曲系主任。由于他从美国带回大批音乐书籍、唱片,所以经常在家中为学生开音乐欣赏会。还指挥学生演唱欧洲中世纪无伴奏合唱。谭小麟一面将亨德米特《作曲技法》作为教材,为学生进行最新作曲技法的传授,同时又告诫学生:应该学习西方各种新技法,但不应该只是简单模仿,因为学习不是抄袭。应通过这些法则,从中提取对我们进行中国民族风格创作有益的成分。指出:“我应该是我自己,不应像亨德米特”,“我是中国人,不是西洋人,我应有我自己的民族性。”^①由于他才学高深、教学认真,深受学生的爱戴和拥护。在上海国立音专任教的短短两年时间内,培养了瞿希贤、秦西炫、罗忠镕、桑桐等在中国新音乐

① 瞿希贤:《追念谭小麟师》,《音乐艺术》1980年第3期。

史上具有较高地位的作曲家。由于他过度工作,不注重自己的身体,所以在从美国归来仅仅两年之后,就积劳成疾。1948年8月1日病逝于上海,享年仅37岁。

谭小麟的创作生涯可以分为前期(1932~1941)和后期(1942~1948)两个阶段。在短暂的创作生涯中,谭小麟留下一批为数不多,但是却短小精悍的室内性作品。这些作品可以分为两类:一类是器乐重奏,一类是艺术歌曲、合唱。他是一个极其严谨、精细的人,在创作时总是冥思苦想、煞费苦心。即便是创作短小的歌曲,也是反复推敲,花费几个月的时间。流传下来的代表性作品只有19首,它们是:4首器乐曲、3首轮唱曲、2首重唱曲、7首独唱曲、3首无伴奏四部合唱曲。具体罗列如下:1.《弦乐二重奏》(小提琴和中提琴);2.《弦乐三重奏》(小提琴、中提琴、大提琴);3.《浪漫曲》(中提琴和竖琴)4.《自君之出矣》(女声独唱);5.《别离》(男声独唱);6.《彭浪矶》(男声独唱);7.《Too Solemn for Day》(独唱);8.《鼓手霍吉》(无伴奏男声四部合唱);9.《挂挂红灯哦》(轮唱曲三首之一);10.《托姆的幽灵》(轮唱曲三首之二);11.《Nymphs of Norfolk》(轮唱曲三首之三)。以上11首作品,均是谭小麟在美留学期间在亨德米特的指导下创作出来的。12.《木管三重奏》(长笛、单簧管、大管)1941年;13.《小路》(女声独唱);14.《正气歌》(男声独唱);15.《正气歌》(无伴奏混声四部合唱,根据男声独唱改编而成);16.《金陵城》(男声二重唱,1940);17.《清平调》(无伴奏女声三重唱,1940);18.《春雨春风》(男声独唱);19.《江夜》(无伴奏混声四部合唱,1939)。

前期(1932~1941)就是指他入上海国立音专学习及美国学习的初期;后期(1942~1948)就是指他跟随亨德米特学习作曲之后的7年间。前期的创作除了民乐合奏《湖上春光》外,大多为声乐作品。主要有男声独唱《春雨春风》(宋·朱希真词)、男声二重唱《金陵城》(宋·朱希真词)、无伴奏女声三重唱《清平调》(唐·李白词)、无伴奏混声四部合唱《江夜》(唐·李白词)等。在这些以中国古代诗词为题材的声乐作品中,可以发现黄自音乐风格对他的影响,也可以看出谭小麟在创作上开始追求清雅、古朴的个人风格。从技术上看,在和声语言上开始突破传统大小调功能和声体系,在旋律和织体方面寻求更为大胆而灵巧的韵味和律

动感。后期的创作主要有艺术歌曲《自君之出矣》(唐·张九龄词)、《彭浪矶》(宋·朱希真词)、《正气歌》(宋·文天祥词)、《别离》(郭沫若词)、《小路》(根据内蒙古河套民歌改编)、室内乐《小提琴与中提琴的二重奏》、《弦乐三重奏》、中提琴与竖琴《浪漫曲》、长笛单簧管大管《木管三重奏》、轮唱曲《挂挂红灯哦》(刘大白词)、《鼓手霍吉》(哈代词)和男声独唱《正气歌》(文天祥词)等。这些作品大多是按照恩师亨德米特的现代作曲理论体系组织、创作出来的。在经过西方现代音乐教育训练以后,谭小麟基本冲破了欧洲传统大小调功能和声体系的调式格局的束缚,摆脱了浪漫派与印象派过分强调主观感情和色彩对比的影响,进入到自由运用20世纪西方现代音乐创作新技术的新阶段。诚如谭小麟所说的那样,他对新技术的运用是为了追求一种属于个人的艺术风格,是根据创作对象的要求和规律,找出可以自由地将各种音乐材料做各种层次组合的方法,使它们都成为作曲家艺术表现的得力工具,以便于编织出一个严密、精致的艺术结构,以便于创作出具有中国民族音乐的气韵、又兼备个人独特个性的室内性音乐作品。谭小麟以唐代诗人张九龄的诗作创作的《自君之出矣》,以宋代民族英雄文天祥的词作创作的《正气歌》,以现代诗人郭沫若的诗作创作的《别离》等,都充分显示了他的创作特点与艺术风格。

室内性的器乐重奏,都是在亨德米特的直接指导下完成的,《小提琴与中提琴二重奏》、《弦乐三重奏》都曾得到亨德米特以及美国专业音乐界的高度赞赏。亨德米特曾亲自参加这两部作品的演出和灌制唱片的录音。其中的为小提琴、中提琴、大提琴而写的《弦乐三重奏》,较为集中地体现出谭小麟个人的音乐风格和创作特征。在他的所有室内乐作品中,这部《弦乐三重奏》的篇幅已经是最为长大的了,但是三个乐章叠加起来不过只有9分钟的时间。第一乐章是快板,长度2分20秒,主题活泼、副题抒情,两个主题都较为短小,它们分别作穿插进行与展开。第一主题的“两部骨架”趋势是上方进行为下、上、下,下方进行为上、下、上,两者形成反向进行,音程由紧张而松弛,富于动力感。第二主题的中心音是F,他按照亨德米特的理论在进行中经常出现小二度,这就增加了音乐的色彩性;与此同时,为了增加中国风格,还是用了三全音的进行。第二乐章是抒情性的慢板乐章,音乐材料直接来自中国民歌。主题与变奏先后由中提琴、大提琴、小提琴在一个调性上陈述。当一件乐器主奏

的时候,其他乐器用不同的织体予以支撑。三件西方乐器以自己的抒情性陈述,倾诉出具有东方神韵的新型音乐情怀。第三乐章是一首快乐的谐谑曲,作曲家采用竞奏的展开手法,使得作品自始至终都洋溢着乐观、豁达的情怀。《弦乐三重奏》以其鲜明的现代性、浓郁的民族性和突出的个性,严谨、新颖、活跃的音乐风格与创作手法,在当时的中国音乐界开出一代新风。

虽然室内乐作品都是按照亨德米特的作曲理论创作完成的,但是在这两部作品中,除了表现出作曲家纯熟精湛的写作技巧外,也表现出作曲家鲜明的个人风格和浓郁的民族特色。这些作品的特点是:音调基于五声旋律,却包含半音,使旋律音级在半音阶上进行,又有五声性特点;按照音序Ⅰ的法则旋律在半音阶上进行,但调性明确。在和声方面他的理论基础是由音程构成的音序Ⅱ,在此基础上融入五声因素。使用的和声材料之多超出了此前乃至同时期的中国新音乐家群体,也超出了欧洲古典、浪漫派音乐家群体。谭小麟通过这类作品的创作,使得20世纪中国室内重奏音乐的创作超越了欧洲古典风格的影响,开始走上自由的艺术创新之路。

谭小麟善于写作艺术歌曲,他的艺术歌曲具有黄自艺术歌曲飘逸、晶莹的意境。谭小麟不同于恩师的是:黄自采用欧洲浪漫主义音乐技法来营造这种飘逸、晶莹的艺术境界,而谭小麟则是以20世纪新的和声技法和音乐语汇来描绘这种缥缈、虚幻的艺术氛围。艺术歌曲《别离》(郭沫若作词)是在亨德米特的直接指导下创作出来的,这首歌词虽然是现代人创作的,但是充满了古典诗歌的风味与意蕴。作曲家以一段体的结构展开音乐,第一乐段中的第一乐句深情、真挚地唱出了“残月黄金梳”,调中心音是G;第二乐句的情绪开始变得激动起来,配合的歌词是“我欲掇之赠彼姝”,调中心音是F;第三乐句是失落情绪的展现,调中心音是C;第四乐句表明转为写景,实际是“心悲景哀”,调中心音定在^bE上。第二乐段是前段的变化再现。歌曲具有和声简洁、晶莹,逻辑结构缜密的特点。

创作于美国的艺术歌曲《自君之出矣》全曲只有11小节,在这个极为短小的篇幅之内,谭小麟用了最为简约的音乐语汇和结构手法,就把唐代诗人张九龄这首五言绝句的意蕴,勾勒得美轮美奂。歌词刻画的是——一位已婚妇人对出门在外丈夫的深切思念之情:“自君之出矣,不复理残

机,思君如月满,夜夜减清辉”。作曲家把四句诗中的第四句作了反复处理,将之扩充为五句,以便于增强这首短小作品的结束感。作曲家从歌词的吟诵音韵中捕捉创作灵感,作出的旋律似吟似唱、如怨如诉,四个乐句的起、承、转、和也是恰如其分。起句是一个上行、下行的拱形结构乐句,起音和落音都是 sol;承句从后半拍弱音的降 si 开始,乐句呈下行的态势;转句是全曲的高潮,起句从后半拍的 re 开始,全曲的最高音 mi 就在这个乐句中起着核心的作用。尾声的歌词是对第四句的重复,但是音乐却是前四句的发展,下行的走句与颤音形象地刻画出主人公的离愁别绪和万般无奈。钢琴伴奏也是可圈可点,第 1 至 4 小节全部都由右手奏单音的和弦分解,试图用这种单调的伴奏塑造主人公的孤独;一直到第三句的时候,钢琴才出现了双音与和弦,随后又复归于单音或双手单音伴奏;发展到第 11 小节(最后一小节)的时候,才又出现低沉、微弱的和弦。

谭小麟为宋代女词人朱希真的同名词作创作的《彭浪矶》,也是完成于美国。这是一首结构层次非常严谨、旋律既朴实又饱含内在深情的艺术歌曲佳作。词作是一首避乱题材诗,作者为了躲避战乱乘船前往江南,旅途无限惆怅进而写出了该作,谭小麟是在借宋代词人之口抒发自己忧国忧民的内心情怀。建立在 G 羽调式上的作品可以分为三个部分,在只有 30 小节的篇幅之内,谭小麟成功地用简练的技法和精致的结构,将诗人那种因战争流落他乡而产生的忧国忧民的感情,做出了既合乎逻辑,又淋漓尽致的表现。“回首中原泪满巾”、“愁损辞乡去国人”分别是全曲的两个高潮。第一个高潮中的“中原”二字饱含着悲凉与无奈,所以用了小七度的下跳,“满巾”二字饱含着激愤与不平,所以用了纯八度的上跳。这一“下”与一“上”,就把诗人与作曲家跌宕起伏的内心世界刻画得栩栩如生。第二个高潮中的“愁”字在全曲的最高音(小字二组的 g 音)上拖了差不多 5 拍,由此可见主人公的“愁”有多深;高强度的“愁”字之后,“辞乡”、“去国人”就显得无比的沧桑、悲凉与无可奈何。另外,在“人”字的拖腔之前出现了一个倚音(f),这就赋予了作品鲜明的中国古代文人音乐的色彩。在和声编配中,作曲家将亨德米特和声手法有机地融入作品中,使之与民族五声调式融合在一起,体现出创新性。在“愁损辞乡去国人”中使用亨德米特和弦分类中的Ⅳ组和弦,为情感强烈的旋律进行提供了富于矛盾与

动力的织体支撑。

总体看来,谭小麟的音乐作品具有以下几个艺术特征^①:1. 鲜明的室内乐特征,即便是合唱曲与艺术歌曲同样具有这种严谨、雅致的风格。2. 刻意避免欧洲浪漫主义、印象主义的音乐风格、技术手段与和声语言的使用。3. 以 20 世纪欧洲“新古典主义”的技术进行自己的创作,但是又不囿于这种技术。4. 在严格遵守调性原则的同时,又不受任何调式的束缚。5. 严格遵守理性的规范,不让情感恣意渲染、自由发展。6. 高度经济地使用各种音乐材料,绝不多费一个音、一个记号。7. 在结构思考方面,整体先于局部。8. 音乐风格整体上具有淡泊、清秀、隽永、澄明的特征,充溢着中国古代文人的艺术精神。谭小麟以自己的这些艺术风格与文化精神,在 20 世纪中国音乐历史上独树一帜。他的音乐创作对于 20 世纪中国新音乐的发展产生了深远影响。音乐大师亨德米特在谭小麟去世之后,写下了这样一段回忆的话:

在我看来,由于谭小麟的死,中国音乐界已经失去了一位极有才华和智慧的音乐家。我因为他是一位杰出的中国乐器演奏高手而钦佩他。但舍此而外,他对西方的音乐文化和作曲技术也钻研得如此之深,以至如果他能有机会把他的天才发展到极限的话,那么在他的祖国音乐上,他当会成为一位优异的更新者,而在中西两种音乐文化之间,他也会成为一位明敏的沟通人。……^②

第八节 英年早逝的音乐家——郑志声

郑志声(1903~1941),作曲家、指挥家。原名郑厚湖,原籍广东香山县(现中山县)。

郑志声出生于广东省香山县的职员家庭。后进入广州市读中学,在广州学习期间接触到西方音乐,并参加学校的管弦乐队,与同学一同成立“中华音乐会”等组织。1927 年,中学毕业以后赴法国留学。先进入

① 这里有关于艺术特征的总结,根据杨与石先生在《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》谭小麟词条(中国大百科全书出版社 1989 年 4 月第 1 版,第 636 页)中的阐述,结合自己的理解整理、归纳而成。

② 亨德米特《序》(1948 年 11 月 7 日),自《谭小麟歌曲选集》,人民音乐出版社 1982 年出版。

里昂音乐学院学习,1932年,毕业于该校之后,同年进入巴黎音乐学院进一步深造,1937年,修毕巴黎音乐学院的作曲、指挥专业以后,获得金质奖毕业。留学巴黎期间,郑志声曾经参加抗日联盟会,还曾经与冼星海等人组织了“中国留法音乐家学会”。1937年学成回国后,先进入设在云南澄江的中山大学(抗战全面爆发后,该校一度由广州迁入云南)任教。1940年9月,辗转到重庆,担任国立实验剧院(后改称为国立歌剧学校)训练部主任。1941年开始,兼任设在重庆的中华交响乐团指挥等职务,同年12月因病于重庆逝世。

由于战乱的原因,郑志声在法国期间的作品都没有流传下来,存见的部分作品是郑志声学成回归以后创作的。存见的代表性作品有:合唱曲《满江红》(为岳飞同名词作谱曲),独唱曲《泣女》,歌剧《郑成功》(未完成,只有一些音乐片段。诸如:管弦乐曲《早晨》、《朝拜》等)。这几部作品均在重庆上演过,并获得了广泛好评。

其中在云南澄江中山大学任教期间完成的合唱曲《满江红》,是一部具有强烈爱国热情和鲜明时代风格的作品。作品采用管弦乐队伴奏的形式,由于乐队总谱已经散失,仅存见钢琴伴奏谱。《满江红》以再现三部曲式的结构形式写成,乐队声部(钢琴)以慷慨激昂的前奏,为整部作品打下了一个“怒发冲冠”、“仰天长啸”的情绪基调。右手以斩钉截铁般的气势奏出了怒吼般的八度密集和弦排列的号召性乐句,左手则以持续的三连音和弦予以烘托;右手以分解八度的手法上下翻飞作为号召音型的连接部分,之后右手再度以密集的柱式和弦呈现出来,一个小节以后突然出现了一个十一度的大跳,将这种亢奋充分地展示出来,并以震音的形式予以延续到人声的进入。由于诗句的长短不一,A部由两个不对称的乐段组成;当合唱队以“怒发冲冠”进入的时候,仍然以前奏钢琴右手声部的旋律发出号召性的怒吼,以巩固在前奏中确立的情感氛围。两个小节以后力度立刻松弛下来,以演绎民族英雄“凭栏处”静心思虑、极目远眺的神态。之后出现了一个起着情绪转换作用的6小节的钢琴间奏,A部第二乐段从“莫等闲,白了少年头”开始至“空悲切”结束,乐段建立在a小调上,并有向g自然小调离调的倾向。B段从诗歌的下阕开始,这是一个以赋格手法写成的赋格乐段,在这里作曲家仍然采用a小调来组织音乐,主题与答题严格模仿进行,并最终结束在a小调的属和

弦上。A¹段由变形的前奏开始,在左手持续的三连音型伴奏下,右手以震音与八度柱式和弦综合进行的方法,回到了作品开始的情绪中;尾部的调性转换到a小调的同名大调上,人声以高亢激昂的仰天长叹发出了“朝天阙!”的感叹,钢琴则以上下翻飞十六分音符的和弦进行,为这种慷慨激情作出注释。《满江红》以高昂的激情、严谨的结构、丰富的和声,成为中国抗战歌曲中艺术性与思想性俱佳的作品。作品以调性布局的合理性、和声功能的混合性、音乐旋律的民族性,为当时艺术化程度较高的抗战歌曲创作提供了范本。

1940年,郑志声应邀进入设在重庆的国立实验剧院,在训练表演人才、指挥乐队的同时,还为该院院长王泊生拟创作的歌剧《郑成功》创作音乐,由于各种原因剧本没有完成,而郑志声则为这部歌剧创作了数段音乐,其中有四个器乐段《早晨》、《朝拜》、《小引》、《主题》,一个合唱段《主题歌》。其中的管弦乐曲《朝拜》在当时首演于重庆以后,便获得人们的广泛赞誉。作品采用再现三部曲式的结构形式写成,由于当时管弦乐队的演奏水平较低,作曲家在创作中尽可能的采用了较为简易的演奏技术,乐队的编制采用的是较为单纯的双管编制。在小堂鼓的领奏中,弦乐器组以拨弦的方式奏出了建立在C大调上的引子。这个引子在后来的A部中成为一个背景,之后由双簧管、单簧管奏出了具有民间音乐风味的旋律,作曲家以出色的配器手法将这段旋律组合得富于唢呐音乐的韵味。小提琴以双弦的跳音及其他旋法来模拟民族器乐合奏的音响效果。长笛、第一单簧管奏出了一个富于动力感的材料,在其他木管声部的推动下,音乐转在下属调上进行。对比性的B部由两个音乐材料组成,第一个材料富于民间音乐的韵味,建立在 $\frac{5}{4}$ 拍上;进入属调后,弦乐器组以拨弦来模仿民族弹拨乐器的音色,长笛、单簧管则对拨弦的旋律做出加花模进、重复;第二个材料由长笛和第一单簧管奏出,音乐具有优美、抒情的气质,节拍转为 $\frac{3}{4}$ 拍;在经过和声上的离调处理以后,音乐回到了C大调的A部。《朝拜》是近现代中国新音乐史上较为成熟的管弦乐作品之一,标题音乐的思维、综合创作的手法是这部作品的艺术特征之所在。

郑志声是中国新音乐史上较早从事歌剧艺术探索的代表人物,他留下的未完成歌剧《郑成功》是大后方新音乐创作的重要成果。他在创作中努力进行着西方艺术形式的民族化的探索,与当时乃至后来其他的新

音乐家相比较而言,郑志声更善于从民族音乐的神韵中捕捉音乐创作的材料,而不是直接引用现有的曲调去加以改造。可惜的是,英年早逝的郑志声未能沿着这条路子走下来。

第九节 “伟大而贫弱的歌声”^①——红色音乐家的创作

如火如荼的左翼音乐运动和抗战歌咏运动既锻造出了优秀的作品,也培养出了一大批抗日救亡歌咏运动的新音乐作曲家。在这支音乐家群体里的佼佼者,就是吕骥、任光、张曙、麦新、张寒晖、李劫夫等人。这个群体的总体特点就是——走向民间,具体看来就是——音乐创作的素材来自民间,音乐创作的题材来自火热的抗战现实生活。在艰苦卓绝的抗日战争中,他们为了将自己的创作与现实的斗争密切结合起来,都直接地参加战争,与士兵一同出生入死地作战。任光与麦新正是牺牲在抗敌斗争的战场;张曙在日本帝国主义的狂轰滥炸中不幸罹难;张寒晖则因过度勤奋工作积劳成疾,而过早地离开了抗敌战场。他们的活动和创作,在当时的现实斗争乃至以后的新音乐运动中都产生过较大的影响。

“参加八路军”——吕骥

吕骥(1909.4.23~2001.1.5),原名吕展青,笔名穆华、霍士奇、唯策,湖南湘潭人。作曲家、批评家、社会活动家、民族音乐学家。

1909年4月23日,吕骥出生于湖南湘潭的教师家庭。自幼喜爱音乐,擅长演奏笛子、箫、琵琶、扬琴等民族乐器,自学钢琴、小提琴。1927年离开湖南第一中学后,先后当过中小学音乐教师、报馆校对员、杂志编译员等。吕骥分别于1930、1931、1934年三次考入国立音乐专科学校学习声乐、钢琴。但都是因为经济或政治的原因而中途退学。1932年在上海加入中国左翼戏剧家联盟。1935年聂耳出国以后,吕骥开始负责联盟音乐小组的工作,与沙梅等人一起领导上海的抗日救亡歌咏运动。先后组织了业余合唱团、词曲作者联谊会、歌曲研究会等。1936年初,“左

^① 笔者在此借用吕骥《伟大而贫弱的歌声》(《光明》1936年12月第2卷第2期)文章的篇名作为本节的命名。因为这个群体的歌声是“伟大的”,同时这个群体在作曲技术方面又是“贫弱的”。

翼剧联”解散时,他一面与孙师毅组织“歌曲作者协会”(词曲作者联谊会),一面组织“歌曲研究会”,并创作群众歌曲和电影音乐。

1937年初,由上海赴北平、绥远等地,在学校和抗日前线开展救亡歌咏活动。“七七事变”后赴山西,在“牺牲救国同盟会”、“决死纵队”从事宣传工作。同年10月赴延安,先后在抗日军政大学和陕北公学工作,参加筹建鲁迅艺术学院。先后任该院音乐系主任、教务主任、副院长等职。抗日战争胜利后,吕骥率领鲁迅艺术学院大部赴东北,先后任东北大学鲁迅文艺学院副院长、院长。1948年春筹建东北音乐工作团并任团长。1949年中华全国音乐工作者协会成立,吕骥当选为主席,负责中央音乐学院的筹建。1949年至1957年,任中央音乐学院副院长。先后在1953、1960、1979年的中国音乐家协会全国代表大会上当选为主席;在1985年召开的中国音乐家协会第四届代表大会上当选为名誉主席;1985年,当选为国际音乐理事会名誉会员。2001年1月5日,因病逝世于北京。

30年代起吕骥就开始从事群众歌曲创作活动,由于在此后相当长的一个历史时期内,吕骥的大部分精力都放在音乐活动、行政管理方面,音乐创作成果的数量与社会影响力,均不及音乐理论、音乐批评。吕骥的创作领域主要在声乐。早期的主要作品有:《自由神》(电影《自由神》主题歌,孙师毅词)、《新编“九一八”小调》(活报剧《放下你的鞭子》插曲,崔嵬词)、《中华民族不会亡》、《保卫马德里》(麦新词)、《射击手之歌》、《武装保卫山西》等。延安及抗日根据地时期的作品有:《抗日军政大学校歌》(凯丰词)、《陕北公学校歌》(成仿吾词)、《五四运动歌》(冯文彬词)、《毕业上前线》(成仿吾词)、《大丹河》(话剧《大丹河》插曲)、《开荒》(天蓝词)、《参加八路军》(活报剧《参加八路军》插曲,崔嵬词)、《华北联合大学校歌》(成仿吾词)、《铁路工人歌》(萧三词),以及大合唱《凤凰涅槃》(郭沫若诗)等。建国以后的作品有:《反对细菌战》(郭沫若词)、《红领巾万万岁》(郭沫若词)、《祖国颂》、《美国黑人要自由》(光未然词)、《游红山公园》(老舍词)、《开炮、开炮》(田间词)、《文明之师》(杨成武词)等。

吕骥的音乐作品具有鲜明的时代性、广泛的群众性、坚定的斗争性和突出政治性。在这些作品中以《保卫马德里》、《新编九一八小唱》、《抗日军政大学校歌》、《参加八路军》等歌曲的社会影响最大。《保卫马德

里》1936年创作于上海,创作背景是:1936年春西班牙爆发内战,德意法西斯武装入侵西班牙支持佛朗哥,世界各国组织志愿军和国际纵队支持西班牙人民阵线,于是形成了全世界爱好正义的人民与法西斯集团的对垒。《保卫马德里》就是为声援西班牙人民正义事业而作的一首具有国际主义精神作品。《新编九一八小唱》是1935年吕骥为街头活报剧《放下你的鞭子》所作的插曲之一,作品的结构为叙事歌曲,并具有浓郁的时代特征。活报剧描写了从东北流亡到关内的一对父女为了生存,不得不到街头去卖唱。作品以非再现的二段体结构将三种音乐材料融合在一起,以环环相扣的旋法,使两部分连接为一个整体。吕骥以说唱的音调、质朴的语言、愤怒的心情,向群众讲述了“九一八”的真相。1940年创作的另一部活报剧《参加八路军》也是当时影响较大的作品,其中的插曲《参加八路军》是一首具有民族风格的进行曲,音乐材料来自河北秧歌,在单一动机的基础上发展为上下两个乐句,连续两个切分音型具有热切、鼓动的艺术效果。作品以简单明快的语言,迅速成为当时号召群众参加抗日队伍的“活传单”。《抗日军政大学校歌》1937年创作于延安。“抗日军政大学”是一所中国共产党领导下的新型军事、政治干部学校。这首歌曲充满了青春的活力、豪迈的气势和自信的情绪。

八声部及四声部混合使用的五乐章大型合唱《凤凰涅槃》^①1941年作于延安,瞿维配伴奏。延安鲁艺为了响应周恩来在重庆为郭沫若50寿辰祝贺的号召,决定在延安也为郭沫若祝寿,要求吕骥为活动写一部作品。吕骥与周扬商议后决定选取他的长诗《凤凰涅槃》创作大合唱,经过10月至12月创作完成,1989年为了纪念吕骥从事音乐工作60周年,吕骥对初稿做了修改,并于5月18日重新上演。第一乐章《序曲》开始处以大小调交替、横向复调纵向和声的手法,营造旧社会的黑暗与压抑的氛围;第二乐章《风歌》展现的是凤的哀歌,唱出了旧中国的黑暗现实,以凤的口气称之为“屠场、囚牢、坟墓、地域”,进而提出了它“为什么存在”质疑。作者借鉴宣叙调的手法创作这个乐章。第三乐章《凰歌》展现的是凰的倾诉,以凰的口吻展现了近百年来中华民族的忧外患,音乐由八分音符的音型进入,女声三部合唱唱出了凰的倾诉与哀鸣。第四乐章《群鸟歌》是一首谐谑曲,以诙谐、幽默的语汇嘲讽了统治阶层的丑

① 吕骥:大合唱《凤凰涅槃》总谱。人民音乐出版社1992年10月第1版。

恶人物。第五乐章《凤凰更生歌》歌颂的是凤凰在烈火中获得了更生,颂歌性的乐章由三段体的结构写成。该作是吕骥对戏剧性、叙事性音乐体裁的探索性作品。在曲调创作、结构形式、音乐风格、思想内涵等方面,做了一次全面的自我超越。

吕骥还著写了大量的音乐研究、音乐批评及音乐工作纲领性的论文和著作。其中比较有代表性的是:《论国防音乐》、《中国新音乐的展望》(1936),《中国民间音乐研究提纲》(1948),《新音乐运动论文集》(1949)等。以后,也有大量的研究及批评文论面世。他的这些文论对现代、当代的中国音乐现实生活都产生了深刻影响。

“打回老家去”——任光

任光(1900. 11. 9~1941. 1. 13),作曲家,浙江嵊县人。

1900年11月9日,任光出生于浙江嵊县一个石匠的家庭。父亲是当地一位有名的石刻巧匠,任光在五个子女中间排行第三。嵊县是越剧的发祥地,任光从幼便受到家乡的民间戏剧音乐的熏陶,经常观摩“的笃班”(又称“小戏班”)的演出。不仅自己学唱,还教别人学唱。在耳濡目染的过程中,为自己日后细腻、委婉的音乐风格打下了基础。在小学阶段学会了吹笛子、小号,还自制二胡,在皮凳子上练习打击乐。在中学时又学会了演奏风琴。1917年,嵊县中学毕业以后,考入上海复旦大学。1919年五四运动以后,任光赴法国勤工俭学,进入里昂大学音乐系学习。学习期间同时在法国的亚佛钢琴制造厂学习调音技术,由于学习成绩较好、办事精细,1924年毕业以后,亚佛钢琴厂老板聘任光为越南河内亚佛琴行的经理兼工程师,4年合同期满后回到上海。

回到上海后,进入法商经营的百代唱片公司任音乐部主任,负责音乐节目的录制工作。此时,与左翼文化人士开始接触。先后参加了由中国共产党领导的苏联之友社音乐小组、中国新兴音乐研究会、中国左翼戏剧家联盟音乐小组等组织,和聂耳、张曙、吕骥一起探索中国新兴音乐的创作道路。1933年初,任光与聂耳为了开拓左翼电影音乐领域,一同为电影《母性之光》写作音乐。聂耳写了自己电影音乐的处女作《开矿歌》,任光也写了自己电影音乐的处女作主题歌《母性之光》、插曲《南洋歌》。1934年他们再度合作为电影《渔光曲》配乐,聂耳创作配乐,任光

创作主题歌《渔光曲》、插曲《渔村之歌》，从而一举成名。此时的任光进入多产阶段，创作了十余部电影音乐，这些音乐在鼓舞民众方面都起到了积极的作用。任光同时还对民族器乐合奏颇感兴趣，创作了民族器乐合奏曲《彩云追月》、《花好月圆》。“七七事变”前，任光在电影中宣传抗日的做法受到了日本领事及外资老板的打压，于是他愤而辞职再赴法国。1938年回国，在武汉与冼星海、张曙一起从事群众歌咏活动的组织工作。同年开始歌剧《洪波曲》的写作，完稿于新加坡。1940年赴重庆，在政治部第三厅工作，同时在育才学校音乐组任教。同年秋天，经周恩来同意，赴安徽新四军军部战地文化处工作。在“皖南事变”之前，留下了平生最后一部作品《别了皖南》（《新四军东进曲》）。1941年1月6日“皖南事变”爆发，任光任军部秘书，在阵地上指挥战士高唱《别了皖南》，之后与大家一起奋力突围，1月13日被流弹击中胸部，不幸殉难。

任光的音乐创作只有短短七八年的时间，在这个时间中留下了40多首歌曲、1部歌剧、4首民族器乐曲。他的作品以细腻的音乐手法、鲜明的时代气息、浓郁的民族风格而自成一格。其中流传广泛的就是电影插曲《渔光曲》、救亡歌曲《打回老家去》、民族器乐合奏曲《彩云追月》、《花好月圆》。

《渔光曲》是任光的成名作，对于这首歌曲聂耳是这样评价的：“《渔光曲》的成名，虽然作词者安娥女士说这只是一‘偶然的侥幸’，但实际上这支歌内容的现实，节调的哀愁，曲谱的组织化，以及它的配合着影片的现实题材等，都是使它轰动的理由。”又说：“迨默片《渔光曲》中的《渔光曲》一出，情况乃立变，其轰动的影响甚至形成了后来的影片要配上音乐才能够卖座的一个潮流。”^①《渔光曲》在上海首映之后，连映了84天，创当时影片连映的历史纪录，主题歌《渔光曲》随之也不胫而走。1935年2月在莫斯科国际电影节上《渔光曲》获得“荣誉奖”，成为中国最早在国际电影比赛中获奖的作品。《渔光曲》是一首优美的抒情歌曲，作品的结构为单三部曲式。第一段是主题，第二段、第三段是主题的派生。在音乐内容上，第一段描写的是渔村的美丽景色，第二段表现的是渔民辛勤的劳动，第三段塑造的是渔民生活的艰辛。第一段音乐的情绪相对平稳，表现渔民们迎着风浪将渔船驶向大海，开始了一天的紧张劳作。第

① 聂耳：《一年来之中国音乐》，1935年1月6日上海《申报》（本埠增刊）。

二段的节拍与前段相比较为繁杂,而且乐句的结束音都是往上方挑起。这样,音乐的力度和紧张感得以加强,为营造渔民们在苦难现实中紧张劳作的艺术氛围做好了铺垫。第三段是在前两段基础上的进一步发展,深刻地表现了渔民们对黑暗现实的不满和控诉,对渔业生活的深深眷恋。这首作品代表了任光早期作品的显著特征:音乐进行抒情、委婉,旋律展开细腻、流畅,音乐语言质朴、真挚;悠长、舒展的三拍子节奏进行,具有轻柔的舞蹈性;细腻、委婉的音乐旋律,又富于苏南民歌的风格与韵味。

战斗性的群众歌曲是任光创作的一个重要领域。具有代表性的作品有:《十九路军》、《大地行军曲》、《抗敌行军曲》、《和平歌》、《劳动节歌》等。他的《打回老家去》是这类歌曲中的佼佼者。这首作品在1936年创作于上海,此时全国的抗日救亡歌咏运动正在如火如荼地进行。《打回老家去》以富于动力感的节奏、坚定果断的音调、号召性的语言,鲜明地表现了中国人民把日本帝国主义者“打回老家去”的坚定决心和必胜信心。作品的音乐语汇比较口语化,再加上五声音阶的旋律和进行曲式的风格,使得“革命化”和“群众化”得到了完美的统一。《打回老家去》也随即成为中华民族战争时期时代精神的真实写照,成为当时国民党当局“封杀”的对象。

任光在自己为数不多的创作中,对新音乐创作的时代性、民族性、群众化等,做出了重要的探索,也积累了宝贵的经验。

“壮丁上前线”——张曙

张曙(1909.6.13~1938.12.24),原名张思袭,作曲家,安徽歙县人。

安徽歙县是戏剧之乡,在他家的旁边就住着一个徽戏班子,使他自幼就受到当地民间音乐的熏陶,也使他萌发了学习音乐的念头。8岁的时候,张曙就能够用胡琴为徽戏演员伴奏。1926年,张曙考入上海艺术大学音乐系学习;1928年考入国立音乐院的声乐系,主修声乐,兼修大提琴、琵琶、钢琴、作曲。同时,张曙还加入由田汉领导的著名文艺团体“南国社”。1928年至1932年间,他先后两次被捕。第二次被捕以后被关在“龙华监狱”,在狱中他接触了当时著名的革命人士,如:何孟雄、李求实、柔石、胡也频等。从他们那里受到了深刻影响,更加坚定了自己走

革命道路的决心。1933年,与聂耳、任光、吕骥等人一起组织了“苏联之友社音乐小组”和“歌曲研究会”等机构,开始从事革命的群众歌曲的创作与研究。1937年,抗日战争全面爆发以后,张曙赴武汉与冼星海一起在国共合作的“军事委员会政治部第三厅”负责抗日救亡歌咏运动的组织与领导的工作,当时武汉汹涌澎湃的抗日救亡歌咏运动就是他们组织的。1938年冬,随“三厅”撤退到当时的大后方广西桂林。同年12月24日,在日本侵略者对大后方桂林进行的狂轰滥炸中,张曙不幸中弹身亡,年仅29岁。在他牺牲之后,郭沫若写了这样一幅挽联:“九歌传四海,一死足千秋”。

张曙自1927年起便开始了音乐创作,由于战乱等原因,流传下来的只有一百余首歌曲。这些歌曲大多创作于1933年至1938年间。作品的内容,绝大多数是反映抗日救亡的现实斗争生活的。在这类作品中,又分为以下两类:

1. 进行曲风格 其中的代表作有:《抗战进行曲》、《战鼓在敲》、《保卫国土》、《洪波曲》、《壮丁上前线》等。其中社会影响力比较大的是:《保卫国土》(1937)、《壮丁上前线》(1938)。这一类歌曲的特点是能够准确地把握住时代的精神风貌,从群众的呼号、呐喊中吸取音乐素材,使作品具有鲜明的时代特色。也是中国人民的一致抗日的精神风貌的真实写照。《壮丁上前线》作于1938年夏天,为了便于流传,张曙在这首进行曲风格的作品中,采用了民族性的五声音阶。

2. 抒情性风格 其中的代表作有:《日落西山》、《赶豺狼》、《秦琼访友》、《丈夫去当兵》等。由文学家老舍作词的《丈夫去当兵》(1938)采用传统戏曲、说唱音乐的材料与结构方法,并赋予作品以新型的内容,虽然它的篇幅较长,由于音乐的自身魅力,唱起来不会使人乏味,该作开了中国新音乐史上新型说唱音乐的先河。《日落西山》作于1938年,这是一首表现战争时期农村青年爱情生活的抗战歌曲,这首歌曲以富于山歌风味的高亢、悠长、委婉、抒情的旋律,形象地揭示了“山上有树、田里有瓜、男女有情”的自然规律,刻画了农村的青年人既爱“俏冤家”也不忘“打鬼子”的,即富于人情味又有社会责任感的内心世界,是这个时期不可多得抗战题材的抒情歌曲。

张曙歌曲作品中的再一部分是反映青年生活的,它们是:《朝会歌》、

《青年劳动歌》等。这些作品在当时都产生过一定的社会影响。还有一部分是直接表现劳动人民痛苦生活的。主要有：《农夫苦》、《救灾歌》、《车夫曲》等。《农夫苦》是张曙的早期作品，作品表现了农民辛勤劳作一年到头却仍然得不到温饱的现实生活；《救灾歌》展示的是四川灾民的苦难生活；《车夫曲》通过对人力车夫拼命拉车还是得不到基本生活保障的现实处境的描写，深刻表现了处于社会最底层的人力车夫的现实生活和他们对这种现实的不满与抗争。

“大刀进行曲”——麦新

麦新(1914. 12. 5~1947. 6. 6)，作曲家，原名孙培元、孙默心，曾用名铁克、孙克，上海浦东人。

1914年12月5日，麦新出生于上海的一个职员家庭。9岁丧父，靠母亲在丝厂做工和为人缝衣服为生。1926年，入上海新光中学读书。由于家庭贫穷，16岁时失学，开始独立谋生。曾在保险公司做职员，此时开始自学英语、国语和音乐。“九一八”、“一·二八”事变之后积极投入抗日救亡歌咏运动，成为“民众歌咏会”、“业余合唱团”、“歌曲研究会”等音乐组织的骨干力量。1936年至1937年间，他曾与孟波一起编辑出版了三集《大众歌声》。该杂志对当时抗日救亡歌咏运动广泛深入展开，产生了较大影响。同时创作抗日救亡歌曲及歌词，先后发表了《铲东铲东铲》、《马儿真正好》、《大刀进行曲》等著名抗战歌曲，受到社会普遍欢迎。1937年9月25日，参加了钱亦石、杜国庠领导的“第八集团军战地服务团”。1938年至1940年期间，在国民党军队的内部从事抗战宣传工作，随“第八集团军战地服务团”辗转江苏、浙江、湖南、湖北、广东等抗日前线。1940年几经辗转到达延安，进入“鲁迅艺术学院”，从事共产党领导的群众文艺运动的组织指导工作。在1942年延安展开的“文艺整风”期间，发表了大量富于论战精神的杂文和研究性论文。主要有：《略论聂耳的群众歌曲》、《关于创作儿童歌曲》等。抗日战争胜利以后，他奉命参加解放东北的战争。曾先后担任过县委宣传部长、组织部长等职。1947年6月受到国民党军队的袭击，在寡不敌众的激烈战斗中英勇牺牲。

麦新一生共创作 60 余首歌曲,其中的大多数作品创作于 1940 年以前。1940 年到延安以后,麦新便全力以赴从事繁忙的群众政治思想和党务组织工作,从事创作的精力和时间都非常少。他的歌曲按照风格可分为两类:

第一类是战斗性歌曲。其中《大刀进行曲》、《游击队歌》、《行军》等歌曲,具有代表性。在这类作品中,比较形象地反映了抗日战争时期中国人民对日本帝国主义者的无比痛恨,表现了广大人民群众的强大爱国激情。1933 年 3 月,二十九军与日本侵略者在长城喜峰口展开了气壮山河的肉搏战,最终我军击退了敌军的进攻,麦新在报纸上读到了二十九军大刀队的捷报后,喜出望外即刻在报纸上写下了《大刀进行曲——献给二十九军大刀队》的歌名,由于各种原因没有写出来。1937 年“七七事变”后,愤怒至极的麦新将该作一气呵成,完成后立刻受到全国人民的广泛欢迎和喜爱。在《大刀进行曲》中,作者以富于动力性的节奏手法和一气呵成的独特结构,粗犷的气质、直率的表达方式等,栩栩如生地刻画了抗日战争时期,中国人民坚决抵抗日本帝国主义者的疯狂入侵的坚定决心和大无畏的气概。

第二类是大众化的儿童歌曲。在这类作品中,以《铲东铲东铲》、《马儿真正好》、《勇敢的小娃娃》、《儿童哨》、《好同志不要哭》等,最具代表性。在这类作品中,麦新艺术化地运用明朗欢快的旋律、跳跃活泼的节奏,形象地表现了战争年代里中国少年儿童生动、可爱的形象,以及他们热爱家乡、热爱生活的美好情感。麦新儿童歌曲创作之所以受到人们的好评和欢迎的一个重要原因,就是他很好地继承了黎锦晖在儿童歌曲创作领域积累下来的经验,并在自己的创作中,结合自己对儿童生活的了解和观察,进行了一定程度的创新。这些创作手法主要体现在:1. 口语化的旋律(《只怕不抵抗》中的“吹起小喇叭,哒嘀哒嘀哒!打起小铜鼓,得龙得龙咚!”“一刀斩汉奸,一枪打东洋”等);2. 儿童特征的节奏型(同音反复、八分音符连续进行、附点音符等)。

除去音乐的创作以外,麦新还写作歌词。写出了一批在当时脍炙人口、鼓舞士气的词作。除了他的歌曲都是由他自己作词以外,他还为孟波的《牺牲已到最后关头》、吕骥的《保卫马德里》、冼星海的《只怕不抵抗》等歌曲写作了歌词,经过他人的谱曲后均成为当时广受欢迎的抗日救亡音乐作品。

“松花江上”——张寒晖

张寒晖(1902. 5. 5~1946. 3. 11),原名张兰璞,又名含辉、韩源。

1920年5月5日,张寒晖出生于河北定县一个农村教师家庭。父亲是清末的革新派知识分子,终生以教书为职业。幼时随父亲学会了演奏胡琴、琵琶、三弦等乐器。1917年,考入河北大学附中学习,在这里他受到了“五四”新文化运动的影响,开始创作戏剧、诗歌等作品。1922年,入“北京人艺戏剧专门学校”学习,开始接受话剧表演的训练。1925年,考入“北京艺术专门学校”戏剧系,学习表演和理论。同时还积极学习京剧、昆曲、音乐及音乐的合唱等艺术。1926年,与同学一起成立“五五剧社”并担任剧社周刊《戏剧》的主编。1929年,发起成立“北平小剧院”,任组织部主任。1931年“九一八事变”以后,他利用民间小调填词创作歌曲《可恨的小日本》等,积极宣传抗日救亡思想。1935年,任西安二中语文教员,此间为学校业余剧团排演话剧,并开始尝试创作音乐。同年担任西安实验剧团导演,创作了著名的歌曲《松花江上》等。震惊中外的“西安事变”爆发以后,张寒晖参加了东北军,任政治部二科游艺股长,并兼任“一二一二剧团”团长。1941年,张寒晖到达陕甘宁边区以后,开始从事经济建设的工作。1942年7月到达延安,任边区文协戏剧委员会委员。在此期间创作了秧歌剧《从心里看人》、歌舞《太平车》、《军民大生产》等作品,在当时产生了积极的影响。1946年3月11日,病逝于延安和平医院。

张寒晖的一生共创作了歌曲50余首、数部秧歌剧。由于张寒晖具有一定的文学功底,歌曲大多由他本人作词。代表性的歌曲作品有:《松花江上》(1936)、《去当兵》(1937)、《游击乐》(1938)、《游击战》、《抗日军进行曲》等。特别是其中的《松花江上》,是张寒晖流传于世的作品。作品的影响力已经远远超出他所生活的时代,成为中国人民时代遭遇的标志。《松花江上》深切地表现了东北沦陷地区人民群众怀念家乡、渴望收复失地、返回家乡悲戚而又激奋的心情。作品诞生背景是这样的:1936年正当中华民族的抗日救亡事业处于高潮阶段的时候,蒋介石却置军心、民心于不顾,硬是把东北军的官兵调往西安。在他们有家不能归、有

仇不能报的时候,却命令他们去“剿共”。这时身在西安,耳闻目睹了东北军全军这种悲愤情绪的张寒晖,也被这种氛围打动了。他含着悲愤的热泪,用如泣如诉的旋律,谱就了这首感人至深的著名歌曲。作品的结构是一个带尾声的二部曲式,第一部分是由两个乐段构成的,每一个乐段又可细分为三个乐句。第一部分的音乐具有宣叙性的特点,表现背井离乡的人,在向群众哭诉着自己故乡的美好和丧失家园之后悲痛欲绝的心情。第二部分的旋律具有吟诵性的特点,在反复地用近乎于念白的音调道出“九一八”之后,情绪愈发激昂。这段音乐以呼喊式的音调、悲愤的情感,淋漓尽致地控诉了日本帝国主义的滔天罪行和东北人民要求收复失地的强烈而又迫切的愿望。为了形象地刻画这种形象,作者将自己亲身感受到的北方地区妇女哭坟的音调艺术化地展现出来,把“九一八”这个悲怆的感情符号塑造得令人怆然泪下。尾声的“爹娘啊!”的呼唤音调也是来自“九一八”的下行动机材料,在这里再次以声泪俱下、呼天唤地的情绪,从全曲最高音级进下行的旋律手法,将全曲烘托到高潮。由于这首歌曲所具有的感人至深的思想内涵与艺术能量的缘故,“西安事变”爆发以后,西北地区到处都可以听到《松花江上》的旋律,并以最快的速度传遍全国。该作以悲剧性的音乐风格,使之成为与昂扬、战斗性风格抗战歌曲相互补充的佳作。

在张寒晖歌曲作品中,还有一部分是选用传统的民歌、小调填词的作品。如:根据河北民歌填词的《去当兵》、根据陇东小调填词的《长期抗战》、根据凤翔莲花落填词的《纸工歌》等。其中比较突出的是根据陇东民歌《推炒面》的曲调填词而成的《边区十唱》(也称《军民大合唱》),这首著名的歌曲原来是他所创作的大型秧歌剧《打开脑筋》中的一首插曲。作品以一唱众和的方式、劳动的节律,勾勒出延安“大生产运动”隆重而热烈的场面,形象地塑造了根据地军民蓬勃向上的时代精神风貌。

“军歌之父”——郑律成

郑律成(1918. 8. 13~1976. 12. 7),作曲家,原名郑富恩,朝鲜人。

1918年8月13日,郑律成出生于朝鲜南部金罗南道光州杨林町的一个农民家庭。年幼时便受到音乐的熏陶,对音乐产生了兴趣,并开始学习六弦琴。1933年来到了中国,在南京、上海等地从事抗日救亡工

作。1937 年赴延安,入“陕北公学”学习,1938 年 5 月,转入鲁迅艺术学院音乐系第 1 期学习。毕业以后,郑律成被分配到了抗日军政大学政治部担任音乐教员。1939 年 1 月,加入中国共产党。1942 年,被派往太行山,担任华北朝鲜革命军政治学校教务长。抗日战争结束后,曾奉命回朝鲜从事音乐工作。曾先后担任朝鲜人民军俱乐部部长兼人民军协奏团团团长、朝鲜音乐大学作曲部部长等职务,为朝鲜人民军创作了一批军旅歌曲。1951 年经批准回到北京,并加入中国国籍,在中央乐团从事音乐创作。1976 年 12 月 7 日,因患脑溢血,逝世于北京。

郑律成的音乐创作开始于抗日战争时期,抗日战争和解放战争时期是他创作数量最多的一个阶段,一生共计创作了 300 余首各类体裁的声乐作品。其中有代表性的是:《延安颂》(莫耶作词,1938)、《延水谣》(1939)、《八路军军歌》、《八路军进行曲》(以上两首均出自《八路军大合唱》,公木作词,1939)、《伐木歌》(1940)、《准备反攻》(1941)、《朝鲜人民军进行曲》(朴世永作词,作于朝鲜)、《兴安岭上雪花飘》(自《兴安岭组歌》,1953)、歌剧《望夫云》(1957)、为毛泽东诗词谱写的数十首合唱、独唱等。这些作品中最为著名的是《延安颂》、《八路军军歌》、《八路军进行曲》、《长征路上》等。

《延安颂》是一首对抗日根据地的政治中心——延安——充满了景仰、崇敬之情的颂歌,作于 1938 年夏天。作品将战争时期的革命抒情性和战斗性融合在一起,成为中国新音乐历史上第一首流传广泛的颂歌。当时的郑律成由“陕北公学”调至鲁迅艺术学院音乐系学习。一天傍晚,郑律成在延安城里开完群众大会,站在北门外的山坡上,眺望着成群结队的战友正在沐浴着晚霞的余晖行走在黄土地上,歌声与口号声此起彼伏。他激动地对身旁的女诗人莫耶说:“给我写个歌词吧!”于是,著名的《延安颂》诞生于世。作品的结构是一个没有再现的复三部曲式。第一段音乐充溢着景仰与赞颂之情;第二段的音乐转换为激扬慷慨的进行曲,与第一段的音乐形成对比;第三段再度回到了颂扬性的音调上,只是在这里转化为二声部。在崇高的颂扬和赞美声中结束了全曲。《延安颂》成为歌颂抗日根据地政治中心的时代声音,在歌声的感召下,全国各地的热血青年纷纷唱着这首颂歌奔赴延安。

创作于 1939 年的大合唱《八路军大合唱》由六首歌曲组成。其中的

《八路军军歌》和《八路军进行曲》尤其受到听众的广泛欢迎。《八路军进行曲》在解放战争开始以后就被改称为《中国人民解放军进行曲》。建国以后,由于这首歌曲的政治性与艺术性俱佳,中央军委正式批准该曲为《中国人民解放军军歌》。《八路军进行曲》准确地塑造了人民军队一往无前、朝气蓬勃的英雄形象,形象地反映出人民军队为了中国人民的解放事业而奋勇向前的革命精神。《八路军大合唱》中的另一首战歌《八路军军歌》,也是一首展现威风凛凛、无坚不摧的人民军队形象的标志性作品。作品采用的是带再现的复二部曲式结构,第一部分以坚定有力的行进节奏和豪迈宽广的音调,塑造出人民军队威武之师的钢铁形象。第二部分的节拍和音调转换成灵活跳跃式,表现人民军队神出鬼没、机智勇敢的另一个侧面,与前段形成对比。结束句再现了第一段的音素,使作品得到一定程度上的统一。

1958年人民文学出版社出版了《毛主席诗词十九首》引起了社会的广泛欢迎,也促使郑律成萌发了为毛主席诗词谱曲的创作欲望。在“文革”初期被关进了“牛棚”后,开始构思创作,先后为诗词创作了11首合唱作品及数十首独唱作品。其中的合唱《七律·长征》、《清平乐·六盘山》、《忆秦娥·娄山关》、《蝶恋花·答李淑一》、《十六字令三首》等,均为广泛传唱的佳作。

郑律成以自己满腔激情的创作,歌颂了战斗、激情的时代精神。其创作以鲜明的时代性、深刻的思想性、全面的艺术性、广泛的人民性,鼓舞中国人民现实斗争的精神,成为一个时代的精神标志。

“兄妹开荒”——安波

安波(1915.10.22~1965.6.18),作曲家、民族音乐学家,原名刘清禄,曾用名牟声,山东牟平县人。

1915年10月22日,安波出生于山东牟平县。先后在牟平县立中学、曲阜师范学校学习。1935年入济南第一师范学校,曾积极参加抗日救亡运动,由此开始了音乐生涯。1937年11月赴延安,入“陕北公学”第一期学习。1938年2月,考入鲁迅艺术学院音乐系第一期学习,毕业后留校任教务科长、研究员等职务。开始从事民族音乐的收集、研究工作,并开始歌曲创作。曾经到山西太行山、陕北一代搜集民间音乐。由

于他熟悉各地民歌,所以大家都亲昵地称他为“小调大王”。1941年,由安波作词,马可、刘炽、张鲁、鹤童、安波作曲的民歌联唱《七月里在边区》诞生于世。这是一部民族风格浓郁、生活气息鲜明的作品。1942年8月,被推选为“中国民间音乐研究会”理事,负责研究部。1943年创作的秧歌剧《兄妹开荒》成为中国新音乐史上的第一部秧歌剧作品,为中国新歌剧的诞生打下了基础。1945年以后,曾先后担任热河军区胜利剧社社长、冀察热辽军区文艺工作团团长等。1949年,任东北文工团团长。中华人民共和国成立以后,安波先后担任东北人民艺术剧院院长、中国音乐家协会常务理事、中国音协辽宁分会主席、中共辽宁省委文化部部长、宣传部副部长、中国音乐学院院长等国家音乐艺术教育和音乐艺术管理机构的领导职务。1964年,担任当代中国第一部音乐舞蹈史诗《东方红》作曲组的组长(李焕之、时乐濛任副组长)。1965年6月18日,因患癌症逝世于北京,终年49岁。

安波的音乐创作开始于1938年。长期深入群众生活和向民间音乐学习的经历,使他学会了用民间歌曲的材料填配新歌词的创作法。作品中除了大量的歌曲、秧歌剧作品之外,还创作了歌剧《纪念碑》、《草原烽火》,参与设计了评剧《小女婿》、山东琴书《大刚与小兰》的唱腔,创作了话剧电影剧本《春风吹到诺敏河》、长诗《雷锋颂》以及大量的歌词作品。安波也在建国初期民族音乐研究领域做出了卓越的贡献,成为当代中国第一代民族音乐学家,出版了《关于陕北说书音乐》、《秦腔音乐》(1950年)、《东蒙民歌选》(与许直合编,1952)等著作、论文与歌曲集等著作。

在歌曲领域中创作了《拥军花鼓》、《怎么办》、《夜摸营》、《八杯茶》、《开会来》、《就义歌》、《人民解放军来自人民》、《我们是人民的战士》、《骑兵歌》、《人民投弹手》、《打倒蒋介石,解放全中国》、《毛泽东颂》,还有民歌联唱《人民一定能胜利》、儿童歌舞《秋收歌舞》等。其中具有代表性的是1943年创作的《拥军花鼓》(又名《拥护八路军》)。《拥军花鼓》是以陕北民歌《打黄羊调》的音乐填词创作而成的。全曲由六个乐句组成,前四句呈现为“起承转合”的结构特征,五、六乐句是前面三、四乐句的变化再现。作品以欢快的情绪、热烈的气氛,表现了抗日根据地的广大群众对自己的子弟兵进行亲切慰问的感人情景。歌词热烈、音乐质朴,形象地

表现了子弟兵与老百姓的鱼水关系。由于该作的音乐质朴感人、内容切入现实,被亲切地称为“新民歌”

安波对中国新音乐史做出过重要贡献的作品就是秧歌剧《兄妹开荒》。在1943年开始的轰轰烈烈的新秧歌运动中,诞生了由安波作曲,王大化、李波、路由等人共同作词的著名秧歌剧《兄妹开荒》。这个秧歌剧的出现,是对“新秧歌^①运动”的全面继承与总结。该剧对于进一步推进新秧歌运动的发展,对于新歌剧的诞生,都产生过积极而又深刻的影响。秧歌剧是一种在广场表演、演员较少、语言质朴的小型歌唱戏剧的艺术形式,安波在《兄妹开荒》的主题呈示中,由男声开门见山地唱出了“雄鸡,雄鸡,高呀么高声叫,叫得太阳红又红”,寥寥数语就将解放区群众积极从事开荒生产的时代氛围勾勒出来,音乐语言既具有载歌载舞、意气风发的精神风貌,又具有典型的民间秧歌艺术特征。在《兄妹开荒》的创作中,把北方地区的民间小调和秧歌结合起来,把说唱音乐和民歌结合起来,使之成为一种新型的民间小戏。让民间小戏获得新的活力,让民间的秧歌展现出新姿,体现了由共产党领导的主流音乐有了一个贴近大众的新的艺术形式。《兄妹开荒》在思想内容方面表现了新的人物、新的生活、新的思想,在艺术形式方面探索出新的音乐语言、新的表现形式和新的创作观念。

“咱们工人有力量”——马可

马可(1918.6.27~1976.7.27),作曲家,音乐学家,江苏徐州人。

1935年,马可考入河南大学化学系学习,其间曾积极地参加学生抗日救亡爱国运动,在这个时候就已经表现出了对音乐的兴趣和才能。1937年“七七事变”爆发以后,抗日战争全面展开。马可先后参加河南抗敌后援会演剧三队、国民政府军事委员会政治部抗敌演剧队第十队,负责歌咏指挥和音乐创作。同年冬天,马可在开封见到了冼星海,冼星海鼓励他从事音乐救亡事业。受到冼星海的鼓励之后,马可便立志终生

① “新秧歌”是战争时期抗日根据地音乐家对传统秧歌进行继承与发展之后的成果。对于这个新型艺术品种,周扬是这样定义的:“它是一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的复合的艺术形式,它是一种新型的广场歌舞剧。”(自周扬:《表现新的群众的时代》。周扬编:《论秧歌》,华北书店1944年出版)

从事音乐事业。在武汉期间,马可还得到冼星海的直接指导。1939 年到达延安,在鲁迅艺术学院音乐系音工团工作。他一面向冼星海、吕骥、李焕之等“鲁艺”的老师学习,一面开始自己的音乐创作。马可还开始大量地收集、整理、记录民间音乐。1942 年,在延安“文艺整风运动”之后,马可与安波等人创作了生活色彩和地方气息浓郁的联唱《七月里在边区》;1943 年,在“新秧歌运动”中,马可根据贺敬之的同名词作创作了著名歌曲《南泥湾》,自己编剧、作词、作曲创作了著名的秧歌剧《夫妻识字》;1944 年底,参加了歌剧《白毛女》的创作和演出。解放战争时期,马可随鲁迅艺术学院赴东北解放区,负责音乐艺术的工作。1948 年,在东北地区深入工人生活后,创作了著名的工人歌曲《咱们工人有力量》。新中国成立以后,他先后担任中央戏剧学院歌剧系主任、中国戏曲研究院音乐研究室主任、中国音乐学院院长、中国歌剧舞剧院院长、《人民音乐》编辑部负责人等领导职务。1976 年 7 月 27 日,因病逝世于北京。

马可的音乐创作是在 30 年代末至 40 年代的抗日根据地开始的。代表性作品主要有:新歌剧《白毛女》(主要作曲者,1944)、《小二黑结婚》(主要作曲者,1953),歌曲《毛泽东之歌》(1941)、《南泥湾》(1943)、《我们是民主青年》(1946)、《咱们工人有力量》(1948),《吕梁山太合唱》(1939),秧歌剧《夫妻识字》(1943),管弦乐《陕北组曲》(1949)等。

作于 1943 年,由贺敬之作词的著名歌曲《南泥湾》,是一首流传全国的经典歌曲。1943 年的春节,鲁迅艺术学院的秧歌队来到了南泥湾,慰问八路军三五九旅的战士们。在这次演出中,为他们演出了新编的秧歌舞《桃花蓝》、《南泥湾》就是其中的开场歌曲。八路军响应党中央、毛泽东的号召,积极开展“生产自救”的大生产运动。使抗日根据地的物质生活得到了根本的改善,边区的军民丰衣足食,一派欣欣向荣的喜人景象。马可就是怀着这样的内心感受,由衷地歌唱根据地、歌唱八路军、歌唱人民领袖、歌唱新生活。作品建立在 B 徵调上,运用对比性复乐段的结构形式,前两句是两个委婉抒情的悠扬式乐句;第三句与前两句形成形象上的对比,旋律转化为跳跃、活泼类型;第四句的特性介于前两句和第三句之间,它是一个过渡句,经过此句以后,歌曲的结束句再回到第二句上。这样,使整个作品既完整又有对比。

由马可自己作词、编剧、编曲的秧歌剧《夫妻识字》与安波创作的《兄妹开荒》都是秧歌剧的代表作。《夫妻识字》讲述的是 40 年代陕甘宁边区青年刘二与妻子在“识字运动”中围绕着学习文化知识展开的有趣故事。作曲家根据剧本涉及的需要,将中国传统戏曲创作中使用的“选调配曲”的手法有机地运用于《夫妻识字》的创作中,把陕北迷胡剧的“戏秋千”、“花音岗调”的材料纳入戏剧中来,把半说半唱的“秧歌调”、快板式的“练子嘴”纳入剧中作为戏剧故事呈示的基本手法,把陕北地区戏曲常用的“一串铃”的手法作为戏剧音乐的组合方式。《夫妻识字》的创作为后来的歌剧《白毛女》提供了经验。

创作于 1948 年 5 月的《咱们工人有力量》,是马可自己作词、作曲的作品。1948 年马可被派往黑龙江佳木斯工作,此后他深入到东北地区刚刚解放的鞍山钢铁厂体验生活。工人们为了支持解放军解放全中国的伟大事业,积极工作、无私奉献的精神,深深地感动了马可。于是他便以火热的激情、真挚的情感、认真的态度完成了这首著名的歌曲。他按照动机发展的创作手法,从工人的劳动形象中提炼出歌曲的基础节奏,使用民间劳动号子中的“一呼一应、一领众和”的方式将这种节奏给予乐音展开,把工人快乐、幸福、发奋的劳动形象刻画得栩栩如生。《咱们工人有力量》在后来的一个历史时期内,成为中国工人阶级的象征性歌曲。

马可作为主要创作者的新歌剧《白毛女》和《小二黑结婚》,都是中国歌剧历史上的里程碑式的经典作品。创作于 1944 年的新歌剧《白毛女》的音乐,都是在民间音乐的基础上发展、创造出来的。在这个基础之上,又大胆借鉴和创造性地吸收了欧洲歌剧的成功经验和艺术手法。作曲家根据剧情的需要,从民间音乐中选取适应的音乐材料,并以此作为原型进行新的艺术创造。其中的喜儿主题《北风吹》就是在河北民歌《小白菜》、《青阳传》的基础上创造出来的,马可在创作中剔除了原曲旋律连续下行产生的悲伤感受,使之转化为愉悦欢快、富于青春形象的音调;《北风吹》后半部分的音乐材料来自河北民歌《青阳传》,根据两首民歌材料创作的《北风吹》结构圆满毫无拼凑的感觉。杨白劳的主题音乐《十里风雪》是来自于山西民歌《捡麦根》,作者将原材料的音域压缩,更为形象地刻画出走投无路的老人的精神世界。马可不但善于根据民间音乐改编创作,也善于立足于民族音乐风格进行全新的创作。他的这个特点在歌

剧《白毛女》中也充分体现了出来。诸如:《我要活》、《恨是高山仇是海》是根据河北梆子的声腔特点创作的,《刀杀我,斧砍我》是依据秦腔“哭音”、道情“滚白”旋法特点创作的。出于政治立场的考虑,《白毛女》在运用民间音乐素材进行戏剧人物主题塑造时注重戏剧人物的阶级属性,并根据属性的不同塑造出迥然不同的艺术形象。比如:喜儿、杨白劳、赵大叔、大春的音乐主题与黄世仁、穆仁智、黄母的音乐主题就形成尖锐对立。为了丰富人物形象,即使是同一阶级中的不同人物,也富于各不相同的性格特征。如:喜儿由单纯、善良发展到苦大仇深,大春的机智勇敢,杨白劳的沉重压抑。再如:黄世仁的骄奢淫逸、穆仁智的尖钻刁滑、黄母的人面蛇心等。由于不同人物各有自己独特的音乐主题和艺术形象,就为音乐的戏剧性全面展开提供了广泛的艺术空间。《白毛女》以其新颖的音乐语言、先进的思想内涵、民族的艺术形式,成为中国新音乐史上的重要历史成果。

马可担任第一作曲创作的新歌剧《小二黑结婚》(根据赵树理同名小说编剧,1953)也是他重要的代表性作品。该剧讲述了小二黑与小芹与腐朽婚姻思想斗争并最终取得胜利的故事。该剧的音乐材料来自山西梆子、河南梆子、河北梆子和评剧(俗称“三梆一落”),由于该剧是集体创作,不可避免地存在着音乐风格不够统一、结构凌乱的问题。但是,马可创作的女主角小芹的大段抒情唱段《清粼粼的水来,蓝莹莹的天》,已经成为当代歌剧的经典性唱段。马可在这段唱腔中根据剧情及人物性格的要求,娴熟地运用地方戏曲音乐、曲艺音乐的材料。创作的唱段具有旋律进行优美、抒情,板式转折自然、流畅,心理刻画细腻、鲜明的艺术特点。虽然该剧上演的机会不多,但是这段“咏叹调”却成为当代中国声乐作品的保留曲目,经常在各种音乐会上演。

“我们走在大路上”——李劫夫

李劫夫(1913. 11. 17~1976. 12. 17),作曲家,音乐教育家。原名李云龙,吉林农安人。

1913年11月17日,出生于吉林农安县城东街的一个农民家庭,在兄妹6人中排行第6。自幼喜欢泥人,随三姐学习绘画、随哥哥学乐器,还学会了家乡的民歌、戏曲、曲艺等。唐诗、四书五经唱诵的学习,为

他日后的歌曲创作提供了坚实基础。13岁小学毕业后入农安县中学学习,因经济困难辍学后到药铺当学徒。1933年7月,中学毕业后不甘心在东北做亡国奴赴青岛求职,在民众教育馆康乐部、阅览部任助理员。1934年,结识作家艾芜、陈荒煤。1935年5月至1936年6月间,先后以捷夫、借夫、E夜夫、基衣叶夫、劫夫、李劫夫、李云龙、捷闻等名,在《青岛时报》副刊上发表漫画、木刻、文章等。其后确立了做一名“战斗的音乐家”的人生目标。1936年春天,入黄台路小学任教,由于参加抗日宣传活动被黄台路小学辞退。失业的李劫夫1937年初赴南京参加“南京东北同乡会”,以画漫画、写文艺通讯报道为生。当他在报纸上看到延安的情况之后,便携带着自己仅有的财产小提琴、口琴奔赴延安。

到达延安后,先在“人民剧社”任教员。开始学习歌曲写作、记录民歌、为民歌填词等。抗日战争爆发后,李劫夫参加“西北战地服务团”担任美术组组长,之后长期在晋察冀根据地从事文艺宣传工作。背着背包、胡琴、三弦,提着颜料桶,一路写标语、画宣传画、表演歌曲。此时根据民歌改编填词或根据歌词配曲的歌曲有30余首,其中较有影响是:《我们的铁骑兵》(1939,夏风作词,建国以后被改编为军乐合奏《骑兵进行曲》)、《游击队南北进军》、《坚决抵抗》、《大家来杀鬼子兵》(以上均由史轮作词)、《送郎上前线》(敏夫作词)、《滹沱河》、《太行山》、《天上有个北斗星》、《五十九个》等。1941年至1942年期间李劫夫的歌曲创作开始成熟,诞生了一批著名歌曲:《两个民兵的故事》、《歌唱二小放牛郎》、《狼牙山五壮士歌》、《王禾小唱》(以上均由方冰作词)、《茂林挽歌》、《大秋小唱》、《中华民族》。抗战胜利前夕李劫夫被派往东北地区,先后任晋察冀三地委宣传干事,晋察冀三分区冲锋剧社教员、副社长,热河军区胜利剧社副社长,冀东军区文工团团长等职。同时,他仍然创作不辍。编写剧本、创作歌曲、导演戏剧、参加演出等。此时创作的歌曲有20余首,代表性的是:《成立联合政府》(远方作词)、《望见了北斗星》、《唐河怨》、《刘成耀跳崖》、《刘二高》(以上均由陈陇作词)、《坚决打他不留情》(管桦、英华作词)、《常家庄的故事》(管桦作词)、《忘不了》、《歌唱李殿兵》、《李勇对口唱》、《滦河曲》、《八月十五》、《四八烈士挽歌》、歌剧《解放战士的旗帜张玉林》(1946,遗失)、歌剧《归队立功》(1947)等。1948年8月,李劫夫被安排到哈尔滨的东北音乐工作团担任党支部书记、副团长;次年任东北鲁艺音乐部副部长(后任部长);1953年鲁艺音乐部扩建为东

北音乐专科学校,李劫夫任校长;1958年改建为沈阳音乐学院,李劫夫仍任院长。此时他音乐创作的题材更为多样,除了原有的群众歌曲、独唱、表演唱外,也出现了合唱、大合唱、歌剧作品。此时的代表作是:大合唱《胜利花开遍地红》(希扬作词,劫夫、丁鸣、中艺作曲)、《歌唱咱们的新国家》(劫夫作词)、《学习好比上高山》(张藜作词)、《当上生产模范来娶我》(普烈作词)、《光荣灯》、《村姑娘的愿望》(以上均由鸣戈作词)、《志愿军驾驶员之歌》(刘才作词)、《雷之歌》(田间作词)、《说理会》(劫夫作词),歌剧《星星之火》(1951,侣朋编剧,其中的唱段《革命人永远是年轻》成为后来音乐会的保留曲目)。

他还积极从事音乐人才的培养工作,为当代中国培养了一大批音乐家,其中的佼佼者有:秦咏诚、傅庚辰、雷雨声、羊鸣、白诚仁、谷建芬、朱广庆、臧东升等。这些人对后来中国音乐创作和教育事业都做出了重要贡献。处于创作巅峰时期的李劫夫,为毛泽东34首诗词创作了57首歌曲。它们成为当时中国时代的最强音,广为传播、家喻户晓。“文化大革命”初期,李劫夫被视为“走资本主义道路的当权派”而遭受冲击。“文革”初李劫夫根据《毛主席语录》创作了一批“语录歌”(诸如:《下定决心》、《我们共产党人》、《八九点钟的太阳》等),这些歌曲迅速在社会上流传,获得了意想不到的效果。1968年春节前夕,林彪接见了李劫夫一家,称赞他为“红色音乐家”。李劫夫深受鼓舞,此后又创作了130余首毛泽东“语录歌”和12首林彪“语录歌”。1971年9月,林彪叛国坠机身亡,李劫夫受到牵连。1976年12月17日,在沈阳监狱因病逝世,终年63岁。

李劫夫音乐创作生涯开始于40年代,终结于“文革”时期。据他本人统计,20余年的时间总计创作了2000余首(部)声乐、歌剧作品,可以确定的有630余首(部)。作为一位没有经过专门音乐创作训练的人,李劫夫把中国传统的民歌、戏曲、说唱作为他的无形老师,把聂耳、冼星海的作品作为自己的有形老师,把苏联革命歌曲、外国歌曲作为自己的外国老师。就是在这三位“老师”的指导下,他成为中国新音乐历史上的著名歌曲作家。

在抗日根据地创作的歌曲作品中,影响最大、流传最广的就是《歌唱二小放牛郎》、《王禾小唱》、《狼牙山五壮士歌》。其中的《歌唱二小放牛

郎》是一个叙事性的歌曲,歌词有7段。劫夫与词作者在农村中听到了一些反“扫荡”的英雄故事,其中完县“野场惨案”中牺牲的小英雄王璞的感人故事深深地打动了,他提议将这些事迹创作成歌曲以便于流芳百世,词作者立刻写出了《歌唱二小放牛郎》的叙事歌词,劫夫为之作曲后刊登在《晋察冀日报》,此后便广泛传唱开来。李劫夫在创作中没有按照叙事歌常规的结构手法进行写作。旋律建立在c羽调式上,五声音阶的旋律进行,采用的是典型的起、承、转、合四句体的句法结构。在只有四句音乐的基础上,李劫夫安插了7段歌词,每段歌词出现之前,由一个“小过门”导入。我们不难发现:虽然歌词内容较多,音乐进行一点都没有呆板、机械的局限,相反却是言简意赅、耐人寻味。作曲家以简喻繁,把复杂、惊险的故事陈述寓于四句体的音乐结构之内,由此可以发现作曲家超凡的歌曲写作功力。

由李劫夫自己作词的另一首著名歌曲《我们走在大路上》,创作于1963年春天。60年代初期是新中国遭遇到各种灾害,经济、社会生活遇到严重阻碍的时期。作品以极其豪迈的姿态,向世人展示了紧跟共产党“披荆斩棘向前方”的时代精神和民族意志。进行曲风格的作品,采用的是歌曲常用的主歌与副歌的二部曲式结构形式,主歌是一个典型的四句体乐段,音乐情绪豪迈、坚定;副歌由两个乐句构成,音乐情绪自信、昂扬。《我们走在大路上》成为困难时期中国人民奋发向上时代精神风貌的代表性作品。1966年3月8日邢台大地震后,李劫夫赶赴灾区抗震救灾,邢台县委书记张玉美被周恩来的人格魅力和人民群众的抗震精神所感动,写下了《天大地大不如党的恩情大》的诗歌,身在现场的李劫夫当场就为歌词谱写了同名歌曲。

在李劫夫旋律创作巅峰阶段,他为毛泽东的34首诗词作品创作了57首影响广泛的“诗词歌曲”。其中艺术水准较高的是《蝶恋花·答李淑一》、《沁园春·雪》、《七律·人民解放军占领南京》、《七律二首·送瘟神》、《十六字令三首·山》、《卜算子·咏梅》、《忆秦娥·娄山关》、《忆秦娥·为女民兵题照》、《西江月·井冈山》等。这些作品成为政治性、艺术性均佳的时代精品,成为当代中国“主旋律”歌曲创作的“范本”。

特定的历史人物必然会沾染着特定的时代“烙印”,“旋律写作大师”李劫夫的创作生涯在“文革”初期步入他艺术人生的“泥沼”。在这个时

期内,李劫夫的旋律写作才能也被发挥到了极致,这个“极致”的标志就是“语录歌”^①的创作。“语录歌”运动兴起于“文革”初期的1966年,终止于1969年。1966年9月30日《人民日报》整版刊登了李劫夫等人谱写的语录歌,“语录歌”运动由此拉开序幕。几年间李劫夫为毛泽东语录谱写的歌曲有130余首,为林彪语录谱写的歌曲有12首。其中流传广泛的毛主席“语录歌”是:《争取胜利》、《领导我们事业的核心力量》、《凡是敌人反对的,我们就要拥护》、《革命不是请客吃饭》、《我们的教育方针》等,林彪的“语录歌”是:《永远学习“老三篇”》。由于“语录歌”是为领袖的政治论文或语录谱曲,它的作用就是宣传政治教义,这种创作是难以在艺术上有所建树的。但是,李劫夫却利用自己的创作特长,在这方面做出了突破。这种突破主要体现在:他用自己丰富的群众歌曲写作经验,用极为简单的旋律与展开手法,把节律不一、长短不整的白话政治论文,整理、归纳成在音乐上相对方整、较为统一的群众歌曲。当然,由于政治论文、报告的非音乐性特点,即使李劫夫具备“巧夺天工”的音乐创造能力,也是难以违背音乐艺术自身的规律,创作出具备艺术性的歌曲作品来。他创作的影响较大的“语录歌”,在艺术上是无法与他前期作品比拟的。这就是李劫夫难以超越的艺术“藩篱”,也是整个“语录歌”运动的命定劫数。

综上所述,吕骥、郑律成、安波、马可、李劫夫等人的音乐创作都有一个共同的特点:他们的创作题材,都是取自于抗日救亡、解放战争等火热的现实斗争生活。正因如此,我们可以通过这些作品,清晰地感受到在整个战争时期里,中国人民为了把日本帝国主义者赶回老家去、为了打倒蒋介石建立新中国,前赴后继、英勇奋斗、不怕牺牲的意志和精神。同时,他们的作品也呈现出与他人迥然不同的个人风格。

譬如:任光作品中抒情性、浪漫性的风格更为突出;郑律成作品中豪迈、激昂的气质更多一些;安波作品中的民族色彩更鲜明、更浓郁;马可作品中,更多的是民间音乐的抒情气质和乐观向上的时代精神。李劫夫

① 所谓“语录歌”,是“文革”初期出现的一个音乐现象。在音乐上的具体特点就是把《毛主席语录》的部分篇幅、章节编配曲谱,在全国范围内传唱。这种类似于“宗教圣咏”的做法,是为了提高群众学习《毛主席语录》的效果、扩大学习范围。这种做法,为“文革”初期的“造神运动”起到了推波助澜的作用。

作品中抒情性和叙事性结合得最为突出。所以,这个群体的创作,以统一的题材和各自独特的音乐风格,成为战争时期中国音乐生活的一道新型的“风景线”。

在整个战争期间,还有许多为中国新音乐发展做出过贡献的音乐家。譬如:夏之秋^①、向隅^②、陆华柏^③、孙慎^④、张鲁^⑤、舒模^⑥、费克^⑦、黄

① 夏之秋(1912~1993),作曲家、音乐教育家。1912年2月22日出生于湖北孝感。从幼喜爱音乐,善于演奏小号。1932年入武汉的华中大学物理系,1936年入上海国立音乐专科学校学习理论作曲,兼修小号。1937年抗战爆发后,任武汉抗战工作团音乐组长、武汉合唱团指挥。1940年以后,先后在重庆中央训练团的音乐干部训练班、国立音乐院、育才学校等机构从事教学工作。建国以后,先后任中南音乐专科学校副校长、中央音乐学院管弦乐教授等职。代表性的作品主要有:合唱曲《歌八百壮士》、《最后胜利是我们的》,独唱曲《思乡曲》、《卖花词》等。

② 向隅(1912~1968),作曲家、音乐活动家。湖南长沙人。1932年入上海国立音乐专科学校学习钢琴、小提琴、理论作曲。1937年抗日战争爆发以后,志愿奔赴延安,参与“鲁迅艺术学院”的筹建工作,同时在“鲁艺”音乐系任教。建国以后,先后在上海音乐学院、中央人民广播电台音乐部、对外音乐部等单位担任领导工作。代表性的作品有:歌曲《红缨枪》、歌剧《农村曲》等。

③ 陆华柏(1914~),作曲家、音乐教育家。江苏武进人。1934年毕业于武昌艺术专科学校师范科,此后曾经担任广西艺术馆音乐部主任,福建音专、湖南音专、湖北教育学院、中央戏剧学院、华中师范学院、中南音专、湖北艺术学院的教授,广西艺术学院音乐系主任等职。代表性作品有:歌曲《故乡》、《风和月亮的对话》,合唱《将革命进行到底》,女声合唱《三句歌》、《割荞麦》,声乐组曲《闹花灯》、歌剧《牛郎织女》,钢琴曲《蓝花花》、《浔阳古调》,交响乐《康藏组曲》等。

④ 孙慎(1916~),音乐活动家,音乐编辑,原名孙立成。浙江镇海人。1934年入上海中国国货公司任会计,同时参加抗日救亡活动。1935年加入“左翼”组织,抗战爆发后参加战地服务队辗转各地宣传抗日。后赴广州、上海等地编辑音乐期刊,组织音乐教育机构。建国以后长期从事艺术管理与音乐期刊的编辑领导工作,曾任中国音协秘书长、副主席等职。代表性的作品有:《救亡进行曲》(1936)、《春耕歌》(1938)、《民主是哪样》(1945)等。

⑤ 张鲁(1917~),作曲家。河南洛阳人。1938年入延安鲁迅艺术学院学习,建国后曾先后担任中央歌舞团、黑龙江省歌舞团、黑龙江省文联、黑龙江省音协的领导职务。代表性作品有:民歌联唱《七月里在边区》(与他人合作)、歌剧《白毛女》(与他人合作)、叙事歌曲《王大妈要和平》、《平汉路小唱》等。

⑥ 舒模(1912~),作曲家,音乐活动家,原名蒋树模。江苏南京人。1931年入南京国立中央大学教育学院艺术系音乐专业,师从马思聪学中提琴,1935年毕业后任浙江省立嘉兴中学音乐教师。1937年参加抗战剧团,1949年任浙江省军区文工团艺术指导员,同年任团长。1950年任浙江省音乐家协会主席,1952年任中央戏剧学院歌剧系主任等艺术管理职务。1982年离休。20世纪30至40年代开始歌曲创作,代表性的作品有:《军民合作》(1938)、《你这个坏东西》(1945)、《跌倒算什么》(1945)等。

⑦ 费克(1917~1968),作曲家,原名蒋晓梅。江西南昌人。1937年抗战爆发后参加南昌“抗敌后援会”,1938年入武汉军委会政治部三厅所属的“演剧五队”。1941年入“新中国剧社”,任演员、作曲、指挥。建国以后,任中国音协江苏分会、江苏歌舞剧院等机构的领导职务。代表性的作品是:《茶馆小调》、《五块钱》、《为什么》(均为1945)。

友棣^①、宋扬^②、林声翕^③、吕泉生^④、杨三郎^⑤等人,只是限于篇幅,不能再逐一论及。

-
- ① 黄友棣(1911~),作曲家。广东高要人。1934年毕业于中山大学文学院教育系,同年考取香港英国圣三一音乐学院小提琴高级学位。1937年协助广州基督教教育年会成立“民众歌咏团”,1940年入国立中山大学任教。1949年迁居香港,1955年赴意大利罗马进修。1963年毕业于意大利曼德艺术学院,获作曲文凭。1987年定居台湾高雄。代表性的作品有:歌曲《归不得故乡》(1936)、《木兰辞》、《军人进行曲》、《月光曲》、《我家在广州》(1940)、《杜鹃花》(1941)、《大漠情歌》(1956),小提琴曲《鼎湖山上的黄昏》(1938)、《唱春牛》(1939),合唱《秋夕》(1957),钢琴曲《家乡组曲》(1962)等。
- ② 宋扬(1918~),作曲家,原名宋子秋。湖北汉川县人。1938年开始在国民党统治区参加抗日文艺宣传队,同时在长沙等地兼任中小学音乐教师。1944年参加抗敌演剧队,此后在长沙、衡阳一带宣传抗日救亡。建国以后在长沙工作,1955年起任《歌曲》编辑部副主编。代表性的作品有:《苦命的苗家》、《古怪歌》、《读书郎》(以上均为1945)、《破桌子》、《一根竹竿容易弯》、《两口子对唱》等。
- ③ 林声翕(1914~1991),作曲家。广东新会人。童年在教会学校接触音乐,1931年入马思聪主办的广州音乐院专修钢琴,1932年考入上海国立音专,主修钢琴,副修理论作曲,后以作曲为主科。1935年音专毕业后入中山大学音乐系任教。1938年广州沦陷,林声翕到香港避难。1941年香港沦陷,林声翕到重庆国立音乐院任教,1942年任重庆中华交响乐团指挥。1946年随交响乐团迁至南京,并在南京国立音乐院任教。1949年回到香港,1991年因病去世。代表性的作品有:艺术歌曲《满江红》(1932)、《白云故乡》(1938)、交响诗《壮丽的海洋》(1944)、管弦乐组曲《西藏风光》(1955)、钢琴曲《诗三首》(1965)、大合唱《海峡渔歌》(1975)、歌剧《易水送别》(1980)、合唱管弦乐《抗战史诗》(1984)、合唱交响诗《中华颂歌》(1987)等。另外,他还为黄自的清唱剧《长恨歌》补写了《惊破霓裳羽衣曲》、《夜雨闻铃断肠声》、《西宫南内多秋草》(1972)。
- ④ 吕泉生(1916~),歌曲作家。台湾台中县人。毕业于台湾中学以后,1936年赴日本东京入东洋音乐学校(后改名为东京音乐大学)学习钢琴、声乐、理论作曲、指挥。1943年回到台湾,开始收集、整理、改编台湾本土民间歌谣。整理改编的歌曲有:《丢丢铜仔》、《一只鸟仔哮啾啾》、《六月田水》、《农村酒歌》、《等待》、《遨游》、《快乐的聚会》、《美丽的角板山》、《栗祭》、《摇婴儿歌》、《杯底不可饲金鱼》、《阮若打开心内的门窗》,另外还有一大批儿童歌曲。他创作、改编的歌曲,具有浓郁的台湾本土色彩和强烈的艺术感染力。
- ⑤ 杨三郎(1919~1989),歌曲作家。台北县人。1937年中学毕业后在一家舞厅做电梯工,1940年赴大陆先后在多个城市的舞厅中任乐师,1944年回到台湾。后为电台创作台语歌谣。创作的第一首歌曲《望你早归》迅速在台湾岛内流传开来,之后又创作了《异乡夜月》、《黄昏再见》、《落雨天》、《落花泪影》、《港都夜雨》、《思念故乡》、《台北上午零时》、《春风歌声》等。1952年组织了爵士乐团“黑猫歌舞团”,在岛内各地巡演,1965年该团解散。由于国民党当局提倡国语,使得台语歌曲陷入低谷,晚年的杨三郎在桃园观音乡经营“尚大农牧场”。

第十节 战争风云中的“靡靡之音”——都市流行曲的兴盛

一方面战争风云席卷大地,另一方面都市娱乐文化开始呈现出勃勃的生机。虽然这种现象的出现显得与时代格格不入,但这就是历史事实。以上海都市流行歌曲为代表的现代都市娱乐文化,就是其中的佼佼者。

20 世纪 30 年代中国的都市流行曲肇始于《毛毛雨》、《桃花江》,它们的作者黎锦晖,是“都市流行曲之父”。20 世纪 30 年代末期,黎锦晖基本上处于封笔的状态。自从日军侵占了上海租界以外的其他地方之后,上海租界成为“孤岛”。以“孤岛”为中心,流行音乐在这里又开始活跃起来。继黎锦晖之后,当时在都市流行曲领域统领风骚的约有十余位,他们是:陈歌辛、黎锦光、陈蝶衣、姚敏、李厚襄、严个凡、严华、梁乐音等,其中以陈歌辛、黎锦光影响最大、作品最多。陈歌辛主要为电影写作,黎锦光主要为“百代唱片公司”写作。他们俩年龄相仿,都写过数百首流行歌曲,他们的一生同样历经坎坷。

“香格里拉”——黎锦光

黎锦光(1907~1993),作曲家,湖南湘潭人。黎锦晖的七弟,笔名“李七牛”等。

1907 年,黎锦光出生于湖南湘潭的一个书香门第家庭。祖父黎葆堂是清代举人,曾在桂林做过知府,因躲避太平军与清军的战乱,返回湘潭老家颐养天年。父亲黎培銓,字松安,曾是晚清秀才,精通金石书法,博学多才。黎锦光自幼耳濡目染了中国传统文化、艺术,并直接跟随家中的帮工学习演唱花鼓戏、吹笛子、拉二胡及民间音乐。1906 年,跟随大哥黎锦熙赴北京读小学;1912 年,跟随二哥黎锦晖赴上海,对黎锦晖任校长的国语专修学校附属小学继续读小学;次年,返回长沙,进入毛泽东担任班主任的湖南第一师范学校补习班学习;之后考入湖南大学附属中学学习;后又考入湖南大学土木工程系学习;毕业后考入广州黄埔军

校。黄埔军校毕业后,先后在广州、武汉等地从事国民革命军北伐战争的宣传工作。1927年,大革命失败以后,黎锦光回到上海,参加黎锦晖主办的歌舞表演训练班。1928年,跟随黎锦晖的中华歌舞团到新加坡、泰国、印度尼西亚、马来西亚等东南亚国家巡回演出。1930年返回上海,参加了黎锦晖主办的“明月歌舞团”,先后赴北京、天津、沈阳、长春、大连、哈尔滨等地巡回演出。1931年,该歌舞团改编为“联华歌舞班”。黎锦光在巡回演出的实践中,掌握了流行音乐的创作、传播技巧,还向二哥学习了一些音乐创作知识。便开始尝试进行流行歌曲的创作。1939年,黎锦光进入百代唱片公司担任音乐编辑,开始专门从事音乐的编配创作工作,逐渐成为中国都市流行曲创作的代表人物。建国后,黎锦光进入上海“中国唱片厂”担任音响导演。由于时代政局和社会审美趣味的变化,黎锦光的创作基本上停顿下来,并从中国音乐创作领域淡出。1970年,黎锦光正式退休。

从跟随二哥黎锦晖开始尝试流行音乐创作开始至建国后,黎锦光的流行音乐生涯大约有20年左右的时间。其中以20世纪40年代初期至40年代末期为高峰期。黎锦光在进行流行歌曲创作的时候,比较喜欢大量地移植、汲取中国传统的民间音乐材料。在他的作品中,一方面经常采用自己故乡湖南的地方音调;另一方面也经常采用江浙、两广、西北等地方音调和京剧、京韵大鼓等民间说唱的材料;为了使自己的创作具有时代性的风格。还大胆、有机地借鉴国外的“伦巴”、“探戈”、“爵士乐”等舞曲节奏与旋律语言。在艺术内容上具有中西民间性兼备、世俗性与批判性俱佳的特点;在音乐形式上具有简单、通俗、精致、流畅的特点。从民间音乐和西方流行音乐中汲取养分,是黎锦光流行歌曲创作的基本方法。譬如:在《疯狂世界》中,黎锦光为了表现渔家女子癫狂之后的内心世界,采用京剧“西皮”的音乐材料;在《拷红》中,黎锦光采用北方说唱音乐(主要是北京京韵大鼓)的音乐材料,使得作品具有浓郁的北方民族音乐风格;在《襟上一朵花》中,黎锦光在歌曲的表层采用民族五声音阶的旋律,在深层则借鉴欧洲“中速四步舞”的舞蹈节律,使得作品具有中西合璧的艺术特点;在《五月的风》中采用湖南民歌的材料;等等。

1939年,黎锦光正式开始都市流行歌曲的创作。创作于是年年底的歌曲《采槟榔》,采用的音乐材料来自于他的家乡代表性的戏剧——花

鼓戏中的“双川调”。这首轻松愉悦、结构简短、语言流畅、音域较窄的，具有浓郁民间小调风格的歌曲，经过当时的当红歌星周璇演唱之后，立刻成为广为传唱的时代曲。之后，随着日军的大举入侵，国内艺术环境的恶化，歌曲遭到了广泛“封杀”。20世纪80年代之后，这首歌曲经过邓丽君在海外翻唱以后，再度在全球范围内的华人聚集区内广为流传。进入20世纪的40年代以后，黎锦光的创作进入高峰期。创作的作品中影响较大、流传较广的电影插曲有：《西厢记》插曲《拷红》（1940）、《天涯歌女》插曲《襟上一朵花》（1941）、《恼人春色》主题歌《钟山春》（1942）、《渔光曲》插曲《疯狂世界》（1943）、《鸾凤和鸣》插曲《讨厌的早晨》（1944）、《红楼梦》插曲《葬花》（1944）、《莺飞人间》插曲《香格里拉》（1946）、《长相思》插曲《少年的我》、《黄叶舞秋风》（1947）、《忆江南》插曲《人人都说西湖好》（1947）等。

以上作品中以陈蝶飞作词的《香格里拉》的影响最大。民间传说中的“香格里拉”是一个与世隔绝的世外桃源，是一个人间难觅的仙境。词曲作者的这首歌曲，就是对这种仙境的歌颂和赞美。作品采用简单的再现三部曲式的结构写成，A段建立在C大调上，该段的节奏采用西方流行歌曲普遍使用的切分音和三连音，该段的旋律则以连续的下行级进的方式展开，并巧妙地使用了升F音，避免了增四度音程的出现；B段建立在F大调上，该段在完整进行之后又做出了适当的扩充，并加入了合唱的声部，对主旋律作对答式的填充；A¹段是对A段的再现，并加入了二声部对答、呼应进行的尾声。作品在对“香格里拉”理想境界的歌颂声中结束。这首歌曲由当时的著名影星、歌星欧阳飞莺（《莺飞人间》的女主角）演唱，之后便迅速在全国范围内走红。这些电影歌曲，借助电影、唱片、歌片（活页歌曲谱）这些媒介，广泛地在国内外的大中城市传播。

黎锦光的影响较大、流传较广的流行歌曲还有：根据湖南民间音调创作的《五月的风》（陈歌辛作词）、《夜来香》（黎锦光作词，1944）等。其中的《夜来香》采用的是五声音阶和七声音阶相结合的创作手法。1944年初秋，黎锦光在唱片厂工作，闷热的录音棚使人头晕眼花，在录制结束打开窗户后，夜色已深，南风伴着夜来香的馥郁徐徐进入录音棚。黎锦光立刻产生了创作欲望，诗意与乐思喷涌而出：“那南风吹来清凉，那夜莺啼声细唱，月下花儿都入梦，只有那夜来香吐露着芬芳……”。歌曲完

成后,当时著名的歌星李香兰到黎锦光的工作室录制歌曲,偶然看到了《夜来香》的歌谱,当即表示要录制这首歌的唱片。唱片发行后销量日增,李香兰也就在这时成为亚洲首屈一指的女歌星。歌曲采用再现三段体的结构形式写成,在创作过程中,为了便于赋予时尚性风貌,黎锦光在作品中植入北美“伦巴舞”的节奏型。中西合璧的歌曲旋律在“伦巴舞曲”的节律伴奏下,再经过李香兰的倾情演绎,使得歌曲立刻成为风靡全国乃至东南亚的时代曲。

黎锦光偶尔也涉足轻音乐的创作,1958年根据新疆民歌改编创作的轻音乐曲《送我一枝玫瑰花》就是其中的佼佼者。作曲家把新疆民族旋律与北美的“探戈”节奏巧妙地予以结合,使作品在保留了浓郁的新疆民族风格的同时,兼备了城市交际舞曲的属性。作品也是不胫而走,成为国内城市市民业余交际舞蹈活动中的保留曲目。

“玫瑰、玫瑰、我爱你”——陈歌辛

陈歌辛(1914.9.19~1961.1.25),作曲家。笔名:陈寿昌、林牧、戈忻、庆余等。原籍印度。

1914年9月19日,陈歌辛出生于上海南汇。祖父是一位印度贵族,早年来沪定居娶妻生子。陈歌辛原来本姓吴,因为过继给陈家做儿子,所以改姓为陈。自幼聪明好学,喜爱文学、戏曲,早年曾师从德籍犹太音乐家弗兰克尔(Wolfgang Fraenkel,1897~1983)和奥籍犹太音乐家许洛士(Julius Schloss,1902~1973)等人学习作曲、声乐、配器、钢琴和指挥。他也喜爱民歌,浦东地区的田歌、车水号子、打谷号子、打夯号子等都谙熟于心。

1934年,在上海的中学里教音乐,自习英、俄、日文,采集江南民歌。1931年“九一八事变”后,17岁的陈歌辛为“艺华影片公司”写了第一部电影音乐《自由魂》。之后为电影《儿女英雄传》、《白雪公主》和《天涯歌女》等作曲。1935年,在“上海乐剧训练所”兼任教职时,与陈大悲、吴晓邦合作、创作了中国第一部音乐剧《西施》。抗战爆发以后留在上海继续从事歌咏训练活动,为抗日根据地输送音乐人才。1937年开始为艺华、国华等影片公司摄制的《三星伴月》、《初恋》、《楚霸王》、《王宝钏》、《歌声泪痕》、《解语花》等影片作曲。1938年,任上海“中法剧专”音乐教授,与

张昊等人创立歌咏指挥训练班,为上海抗日救亡歌咏活动培养骨干力量。创作的《不准敌人通过》、《渡过这冷的冬天》等抗日歌曲,在上海城乡也广为传唱。1939年成立“实验音乐社”,旨在介绍苏联歌曲、爱国歌曲、艺术歌曲。1941年,日军占领上海租界之后,由于陈歌辛介绍、传播过苏联歌曲,被怀疑是共产党人,被日本宪兵逮捕,被关70余天。出狱后,为了生存进入伪政府主办的“中华联合制片股份有限公司”音乐部任职,并创作歌颂日本统治的《大东亚民族团结进行曲》等反动歌曲。1942年后,他连续写了一批流行歌曲。如《蔷薇处处开》、《玫瑰玫瑰我爱你》、《凤凰于飞》、《夜上海》等。这些作品专供周璇等歌星演唱,曾风靡一时。抗战胜利后去香港,为大中华、永华、大光明等影片公司摄制的《长相思》、《苦恋》、《风雪夜归人》、《清宫秘史》、《野火春风》等影片作曲,并为上海中电二厂、国泰等影业公司摄制的《遥远的爱》、《无名氏》、《幸福狂想曲》、《忆江南》等影片作曲。建国后曾任昆仑电影制片厂、上海电影制片厂专职作曲,为故事片《纺花曲》、《人民的巨掌》、《情长谊深》、美术片《骄傲的将军》、《乌鸦为什么是黑的》、戏曲片《盖叫天舞台艺术》等作曲,并担任了《女篮5号》、《山间铃响马帮来》等影片的音乐指挥。其中影片《两家春》的音乐,获1949至1955年文化部优秀影片的作曲三等奖。1954年,在全国作曲学习班上主讲配器。1957年被划为右派分子。1961年1月25日病逝于安徽白茅岭农场。

陈歌辛一生致力于都市流行曲、电影音乐、音乐剧等艺术形式的创作与传播活动。他创作的电影音乐大都成为都市流行曲,在海内外华人聚集区广为流传。

早在1935年的时候,就创作了中国第一部音乐剧——《西施》。该剧的编剧是陈大悲,作曲、指挥是陈歌辛,舞蹈编导是吴晓邦,导演是顾文中。西施由陈静子饰演,东施由陈涓饰演,乐队伴奏由外籍乐手担任。同年9月26日首演于上海卡尔登剧院(现长江剧场)。这部音乐剧的创作,在当时是一个全新的尝试。在音乐贯穿全剧的同时,为了剧情陈述的需要,专设了一场话剧对白;为了表现吴王后宫荒淫的生活,专设了一个舞蹈专场;为了抒情,专设了一个歌唱专场。这些尝试,对后来中国音乐剧创作的发展做出了最初的尝试。

1939年,陈歌辛与舞蹈家吴晓邦合作创作了四部抗日题材的舞剧

《罌粟花》、《丑表功》、《传递情报者》和《春之消息》。在《罌粟花》中,作曲家隐讳地以象征手法表现孤岛(上海)上的斗争生活,创作的插曲《耕种》、《种下爱的花果》、《大地的爱》(均由吴晓邦作词)等较有影响;在《丑表功》中,陈歌辛运用不协和音调、配合面具舞蹈,形象地刻画了日本帝国主义者豢养的走狗、傀儡汪精卫的丑恶嘴脸;在《传递情报者》中,陈歌辛运用现实主义的表现方法,热情讴歌了在深山密林中传递情报的抗日游击队员的英雄形象;在《春之消息》中,陈歌辛以象征的艺术手法,表现了“冬天即将过去,春天就要来临”的寓意。《春之消息》是为12岁以下儿童创作的儿童歌舞剧,由《冬》、《布谷鸟飞来了》、《前进!已苦难的孩子》等段落组成,后来被当局禁演。陈歌辛将之改编为合唱组歌《春之消息》,由《冬风雨合唱》、《风雨中的摇篮》、《布谷》、《冬之葬曲》组成。在音乐会上公演,以此隐喻抗日胜利的春天。此时创作的歌曲《度过这冷的冬天》,集中地体现了他的这种政治主张与艺术追求。

确立他在中国新音乐史上历史地位的作品,是1940年陈歌辛为电影《天涯歌女》创作的插曲《玫瑰玫瑰我爱你》和《秋的怀念》。这两首歌曲与黎锦光创作的《襟上一朵花》一起由周璇演唱,随电影一起发行。1941年这部电影首演之后,旋即成为家喻户晓的时代流行曲。尤其是其中的《玫瑰、玫瑰、我爱你》,更是广受欢迎。《玫瑰、玫瑰、我爱你》采用三段体的结构写成,第一段音乐富于中国民族风格,以五声音阶写成;对比性的中段以七声音阶写成,富于时代感;第三段是对第一段的完全再现。由于作品的结构简单、旋律优美、律动感较强,音乐语言雅俗共赏,很快就成为广泛流行的时代曲,并且还流传至欧美等国。美国好莱坞的影星、歌星B. 克罗斯比(Bing Crosby)和F. 莱因(Frank Laine)都曾经演唱过这首歌曲,并且还以这首歌获得过20世纪50年代的美国流行音乐年度大奖——“格莱美奖”。《玫瑰玫瑰我爱你》由此成为陈歌辛影响最大、流传最广的作品,也是中国新音乐门类中最早走向世界的流行歌曲。

1942年以后,陈歌辛乘势而上,开始大量创作都市流行曲。其中影响较大的作品是:《蔷薇处处开》(同名电影主题歌,1942)、《渔家女》(同名电影主题歌,1943)、《恋之火》(同名电影主题歌,1943)、《我要你》(电影《美人关》插曲)、讽刺歌曲《三轮车上的小姐》等。其中的抒情歌曲柔

美、缠绵,讽刺歌曲犀利、泼辣。这些作品的音乐语言通俗、音乐风格时尚,在艺术上符合市民阶层的审美趣味。经当时的当红歌星周璇、白光演唱之后,立刻成为引领时代风骚的时代曲。抗战胜利以后,陈歌辛在夏衍的安排下于1946年底到香港,进入“大中华电影公司”担任专职作曲,创作了一大批名闻遐迩的电影音乐作品,其中代表性的有:《长相思》插曲《花样的年华》、《夜上海》(1946),《花外流莺》主题歌及插曲《花外流莺》、《高岗上》(1947),《莫负青春》主题歌及插曲《莫负青春》、《小小洞房》(1947),《歌女之歌》主题歌《歌女之歌》,《清宫秘史》插曲《冷宫怨》、《御香缥缈曲》(1948)等。这些作品经周璇演唱之后,又获得了影响广泛的社会效应。

建国以后,陈歌辛又回到了上海,参加了一批故事片、戏曲片、美术片的音乐创作。其中有:《野火春风》、《人民的巨掌》(1950)、《两家春》(1951)、《和平鸽》(1952)、《纺花曲》(1952)、《斩断魔爪》(1953)、《三年》(1954)、《不能走那条路》(1954)、《盖叫天舞台艺术》(1954)、《乌鸦为什么是黑的》(1955年)、《情长谊深》(1957)、《拔萝卜》(1957年)等。这些作品在社会影响力方面,均未能达到以前的高度。

陈歌辛在自己短暂的20年电影音乐创作生涯中,为后人留下了数百首电影歌曲。这些作品在当时乃至以后的世界华人范围内,产生了深远的影响。陈歌辛由此也成为继黎锦晖之后中国现代新音乐史上又一位引领风骚的都市流行曲作家。

第十一节 战争时期新音乐成果的历史建树及局限

整个战争时期,中国新音乐创作领域内的某一个种类获得了超常规的发展。这种发展具体体现在:创作群体迅速诞生与成熟,创作成果迅速走向社会,并且即刻成为引领社会风尚转化的“催化剂”。冼星海的《黄河大合唱》成为这种时代特征的标志。在这里,音乐艺术作为社会现实生活的反映,做到了毫无保留地为时代政治、军事斗争服务;现实主义的音乐创作、批评观念,在这个时代成为主流、正统的观念。

在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的鼓舞下,中国的新音乐家掀起了一股“走向民间”的新音乐学习与创作运动。“走向民间”的

最终目的,是为了使他们的创作更加贴近现实生活、更加富于民间色彩、更加富于斗争精神,最终创作出来的作品能够更好地为现实战争服务。“走向民间”的有效手段,是学习民间音乐的创作方法、审美观念,借鉴、移植民间音乐的语言、技法,直接运用于现实的创作实践。“走向民间”的有效途径,是音乐家直接到基层的士兵、农民的现实生活中去,与他们生活在一起、战斗在一起,进而从他们身上感受时代的脉搏、民族的精神。正如吕骥“伟大而贫弱的歌声”所坦言,抗战音乐家群体在这个历史时期内伴随着与生俱来的技术局限性。在这个局限性面前,中国音乐家群体大胆地采用了中国民间音乐创作、传播中经常采用的“集体创作”的方法。这就使得每个个体的局限性获得了一定程度上的限制,每个个体的长处得到发挥。所以,集体创作成为这个时代的一种现象,正是由于这种现象的出现,《白毛女》等新音乐成果才有可能诞生于世。集体创作的模式成为此时乃至之后中国音乐创作历史上的一个基本模式,建国以后相当长的一个历史时期内,若干重大“主旋律”创作任务,基本上都是运用这个模式完成的。

但是“伟大而贫弱的歌声”的创作群体,在音乐的创作行为中往来不及考虑应有的艺术规范。这种创作行为的具体体现就是:音乐的创作仓促、作品的语言随意、音乐的思想内涵直露、歌曲的形态结构粗糙。贺绿汀先生早在 20 世纪 40 年代初期就曾经对这种现实提出过深刻的批评:

不少作品组织非常松懈,曲体的处理也异常马虎,散散乱乱,有头无尾,多加两小节,也无不可,抽出一段,也像一个曲,想一段、写一段,和有些抗战诗歌差不多。说句浅易的话,就好像记流水账一样,毫不连贯。^①

历史地看,战争时期的新音乐创作的确取得了巨大的艺术成就。初期以《黄河大合唱》为代表,中期、后期以新秧歌运动、秧歌剧、新歌剧《白毛女》为骄傲。不难想象,如果没有 20 世纪初期以来的学堂乐歌、“五四”新文化运动等在新音乐传统方面的丰富积累,战争年代是不可能取得这样多的新音乐成就的。学堂乐歌所确立的群众化的歌唱新传统、“五四”新文化运动时期所引进的西方现代音乐技术体系等,为战争时期的新音乐创作打下了坚实的技术的与艺术的基础。任何事物都是从历

^① 贺绿汀述、本刊记者:《关于作曲及其他》。《新音乐》1941 年 11 月第 3 卷第 4 期。

史中产生出来的,也必然成为新的历史,而对未来的历史文化运动产生积极的或消极的影响。

战争时期的专业艺术音乐创作虽然在时代政治、军事的压力下成为“潜学”。但是,不甘沉沦的音乐家们在可能的情况下,仍然按照艺术自身的规律惯性发展着。这类音乐创作的承担者,就是马思聪、江文也、谭小麟等人。

终生致力于民族化的马思聪,在积极创作为时代政治服务的作品的同时,锲而不舍地按照音乐艺术的基本创作规律进行自己的新音乐创作,探究西方现代音乐传统的民族化的规律和方法。他的这种双向兼顾的做法,使他成为20世纪中叶“中国民族乐派”的重要代表人物。终生致力于挖掘中国传统文化经典,探究中国传统文化真谛的江文也,由于自身的经历未能在时代“主旋律”创作中统领风骚,成为时代的“边缘人”。正是由于这种“边缘”的处境,可以使他相对平和地审视中国传统经典文化,如饥似渴地在这里汲取精神养分。当中国音乐家整体走向民间,和农民“打成一片”的时候,江文也面向传统经典、面向城市民俗的“背时”行为,使他在20世纪中国新音乐家群体中,成为独树一帜的人物。“不追风、不入流”,是谭小麟为人、为艺的风骨,他以精致、淡泊、深邃、古朴的音乐风格著称于世。谭小麟直接从西方“新古典主义”的音乐创作观念与技法中汲取养分,直接从中国传统文人音乐传统中获取精神资源。由于他的这种努力,使他成为20世纪中国“新文人音乐”的主要代表。可惜的是,由于中国外在时局的限制,中国“新文人音乐”未能成为音乐传统绵延下来。一直到了20世纪的后期,这个传统才由陈其钢等人接续下来。

历史地看,战争时期的中国专业艺术音乐创作,由于生存空间有限未能“张扬”开来,没有成为一股波澜汹涌的文化潮流。这种现象有其遗憾、也有其庆幸。遗憾的是:不能成行成市、波澜壮阔。庆幸的是:能够使这一小部分音乐家专心致志地从事音乐艺术规律的探究和民族风格的实验。这些恰恰都是后来中国新音乐创作所必需的前提和基础。

虽然都市流行歌曲诞生于一个非常不适当的时期,但是它还是执拗地出现在国人面前,并且以富于高度“传染性”的速度在都市乃至乡村、

中国乃至世界范围内传播。当时的社会具有一个特别的现象,这就是:有华人的地方,就有都市流行曲。这种现象表明:一方面,以上海为中心的中国新型时代流行曲在艺术上已经开始成熟;另一方面,这些作品开始按照市场运作的模式往世界各地传播,并取得了一定程度上的成功。另一个重要的信息就是:20 世纪初期以来,中国认真、全面地接受西方音乐艺术,在经过了学习、接受的阶段之后,中国创作出来的新音乐作品,开始往东南亚、日本、欧美输出。这表明中国新音乐中的都市流行曲在整个新音乐艺术中成为发展得较快、成熟得较早的一个品种。

历史地看,战争时期的都市流行曲在国难当头、民不聊生的社会背景下迅速地蔓延,有一定的“反动性”。因为它们消磨了国人奔赴国难的斗志和奋发图强的意志,尤其是当日军占领中国的大部分国土之后,这些作品还在宣扬着风花雪月、纸醉金迷的人生观。在当时引起广大民众与专业音乐家的声讨、鞭挞,也是在情理之中的。

第四章 建国初期的中国新音乐 (1949~1966)

1949年10月1日,中华人民共和国成立,中国新音乐的历程随即也进入当代。当代音乐时段上的建国初期(1949~1966)与20世纪的前50年相比较而言,时间与空间都发生了非常大的变化。从时间上看,世纪中叶的中国在政治、经济、文化上都发生了质的变化;从空间范围来看,由于国共内战的结束,祖国大陆与台湾形成了政治、军事严重对峙的局面,大陆政权对香港、澳门的政治、文化、经济也没有形成实际的控制。中国20世纪后50年的音乐历史,就是在政治的“一对三”^①结构的框架下展开的。

由于意识形态的缘故,祖国大陆的政治、文化面向苏联、东欧社会主义阵营开放。音乐艺术在建国初期的这个历史时段里,学习苏联“老大哥”成为专业音乐家的时尚,一大批音乐青年被派往这些国家接受专业音乐训练;也有一大批苏联及东欧国家的音乐专家来大陆进行学术交流、访问演出等。后来,随着中苏交恶,中国大陆面向苏联、东欧社会主义阵营的开放“大门”随即关闭。香港、澳门与台湾地区在政治、文化、经济方面与西欧、美国等资本主义阵营接轨。这里的音乐家普遍到这些地区接受专业音乐创作的教育,创作方法与批评观念也受到这些地区的深刻影响。

第一节 建国初期中国新音乐的文化生态

1949年7月2日“第一次全国文代会”在北京召开,毛泽东到会讲

^① 所谓的“一对三”就是指:祖国大陆与香港地区、澳门地区、台湾地区。

话,朱德致贺词,周恩来作政治报告。会议总结了“五四新文化运动”以来文艺工作的成绩与经验,确定以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》作为新中国文艺事业的总的指导方针。会议明确指出:新中国成立以后,文艺必须“为人民服务”,首先必须为工农兵服务。提出了进入社会主义时期以后文艺的新任务。在会议期间,成立了“全国文联”,会后成立了各个艺术门类协会。这次会议标志着中国艺术的历程进入了当代的阶段。

1953年9月23日至10月6日,“第二次全国文代会”在北京召开。周恩来到会作政治报告,周扬作工作报告。会议的中心议题是“繁荣创作”。指出文艺创作中存在着“公式化”、“概念化”的不良倾向,在文艺批评中存在着“简单化”、“庸俗化”的弊端。认为艺术工作应以抓创作为主,积极鼓励艺术家创作更多更好的艺术作品。

1. 关于电影《武训传》的批判运动

1951年,针对电影《武训传》展开了一场反对“资产阶级唯心主义”的批判运动,这个运动是建国后在艺术界开展的第一次大规模批判运动。影片在社会上公开放映以后,在近四个月的时间内就发表了赞扬的文章40余篇,后来引发争论。争论引起了毛泽东的注意,他在1951年5月20日的《人民日报》上发表了由他本人撰写的《应当重视电影〈武训传〉的讨论》^①的社论。社论发表以后,舆论界展开了一场全面批判《武训传》宣扬的“唯心主义、改良主义、投降主义、个人主义”的运动。

2. 对《红楼梦》研究中主观唯心论的批判

对《红楼梦》研究中的“主观唯心论”的批判,是新中国成立以来的第二次大规模的文艺批判运动。红学专家俞平伯将自己建国以前的旧著加以删改、增订,于1952年出版。1954年李希凡、蓝翎撰写了两篇批评文论。^②他们以第二次全国文代会所确立的现实主义的原则来对俞平伯的《红楼梦》研究进行批评,认为俞从“主观唯心论”出发以反现实主义的观念,因袭了旧红学研究者的脱离社会和作者身世的形式主义的研究方法,曲解了曹雪芹的创作意图。认为俞“否认《红楼梦》是一部伟大的现实主义杰作”。他们的文论立刻引起了一直关注文艺界的毛泽东的注

① 毛泽东:《应当重视电影〈武训传〉的讨论》。《毛泽东选集》(第五卷)人民出版社1977年版。

② 李希凡、蓝翎:《关于〈红楼梦简论〉及其他》。《文史哲》月刊1954年第9期。《评〈红楼梦研究〉》,《光明日报》1954年10月10日。

意,他立即从意识形态领域里的阶级斗争的视角,来定性这场辩论。于1954年10月16日给中央政治局成员下发了由他本人撰写的《关于红楼梦研究问题的信》^①。在这股“东风”的“吹动”之下,又一场声势浩大的批判“资产阶级主观唯心论”的运动,在全国范围内开展起来。

3. 对胡风文艺思想的批判

紧接着便是对“胡风反革命集团”的批判运动。胡风是一位共产党的文艺理论家,他的艺术思想的核心在于强调作家的“主观战斗精神”、倡扬主体的“自我扩张”与“自我斗争”,用主观“拥入”客观,认为创作方法大于世界观,同时认为以上这些才是现实主义的真谛。1955年1月《人民日报》刊载批判胡风的文章。中旬毛泽东便决定公开发表胡风的报告。^②同年2月,中国作协主席团召开第13次扩大会议,决定对胡风的所谓“资产阶级文艺思想”展开全面、彻底的批判。5月13日《人民日报》发表了由毛泽东亲自撰写的“编者按语”,公布了舒芜交出的一些信件。在之后的大批判中有2100余人受到株连,是建国以来最大的冤假错案。

4. “双百”方针的提出

1956年以后,由于社会主义改造的基本完成,工作的重点逐步由阶级斗争转向经济建设。同年的5月2日,毛泽东在最高国务会议上提出了“百花齐放,百家争鸣”的指导方针。5月26日,由中央宣传部部长陆定一向文艺界、科学界人士作了题为《百花齐放,百家争鸣》的报告,较为系统详尽的阐述了这个方针。“双百方针”的具体内容是这样的:

艺术上不同形式和风格可以自由发展,科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量,强行推行一种风格,一种学派,禁止另一种风格,另一种学派,我们认为会有害于艺术和科学的发展。艺术和科学中的是非问题,应当通过艺术界科学界的自由讨论去解决,通过艺术和科学的实践去解决,而不应当采取简单的方法去解决。^③

1956年至1957年的上半年,文学艺术界学习贯彻这个方针,出现

① 毛泽东:《关于红楼梦研究问题的信》。《毛泽东选集》(第五卷),人民出版社1977年版。

② 胡风的《报告》即他向党中央提交的所谓“洋洋30万言书”的《关于解放以来文艺实践情况的报告》。

③ 毛泽东:《关于正确处理人民内部矛盾的问题》,《毛泽东选集》(第五卷),人民出版社1977年版。

了相对活跃的局面。艺术理论与批评出现了一系列解放思想、独立思考、摆脱教条、大胆探索的新成果。这些理论探讨,积极结合现实艺术创作中的问题,诸如:世界观与创作方法、艺术与生活、歌颂与暴露、继承与创新、加强领导与尊重艺术规律、服务对象与描写对象,以及人物的塑造、题材、手法、风格等问题,都进行了不同程度的探索,初步绽露出“百花齐放”的端倪。

5. 艺术界的“反右”运动

正值文学艺术界贯彻“百花齐放,百家争鸣”的方针的时候,1957年的下半年,在全国范围内又展开了一次规模更大、危害更广的“整风运动”与“反右斗争”。在这场扩大了“反右斗争”中,一大批文化界专家、学者被打成“右派分子”。把贯彻“双百”方针而创作的作品和艺术理论的探索,打成“反党反社会主义的大毒草”和“修正主义的文艺理论纲领”。

6. 文艺政策的调整

1960年底,中央对国民经济实行“调整、巩固、充实、提高”的政策,文学艺术界也开始落实这个政策,并小心翼翼地为曾经受到错误批判的艺术家的作品和理论家的理论平反。1961年6月中央宣传部在北京召开“全国文艺工作座谈会”^①,“全国故事片创作座谈会”同时在北京召开。周恩来出席了这两个会议,发表了讲话。他总结建国以来文学艺术领域中的不足与经验,阐述了发扬艺术民主、尊重文艺规律与物质生产和精神生产的辩证关系等问题。1962年3月,文化部与中国剧协在广州召开“话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会”^②,周恩来到会并作了著名的《关于知识分子问题的报告》^③。报告着重阐述了如何正确评价、对待知识分子的问题,也对改善共产党与知识分子的关系问题提出了建议,特别指出应该取消“资产阶级知识分子”的帽子。

7. “文革”前“症候群”

文艺政策调整所带来的新气象,立即又被“极左”观念的膨胀所导致的恶果所抵消。1962年9月召开的八届十中全会,错误地把阶级斗争

① 即著名的“新侨会议”。

② 即“广州会议”。

③ 周恩来:《关于知识分子问题的报告》。《周恩来文选》(下卷),人民出版社1984年11月版。

扩大化和绝对化。甚至断言在整个社会主义的历史阶段,资产阶级都将存在和妄图复辟。提出“千万不要忘记阶级斗争”的口号,并强调共产党内部是产生修正主义的根源,强调大抓意识形态领域里的阶级斗争。毛泽东主席分别在1963年底、1964年中做出了两个措辞严厉的批示,对整个文艺界形成了强大的冲击。从1963年至1965年间,林彪、康生、江青、张春桥、姚文元有预谋地直接干扰文艺界的工作。以通过作品的批判而达到把人整倒的目的,又一大批作品和理论成果由于“莫须有”的罪名而被打倒。整个文学艺术界又呈现出一派“山雨欲来风满楼”、“风声鹤唳”的紧张、悲凉景象。

第二节 半个世纪“春之旅”——丁善德

丁善德(1911. 11. 12~1995. 12. 8),作曲家、钢琴家、音乐教育家,江苏昆山人。

1911年11月12日,丁善德出生在昆山一个小染坊主的家庭中。父亲平元有原是一位农民,后被染坊老板收为义子,改姓名为丁元有,后继承丁家的产业,丁善德在7个子女中排行最小。丁善德仅4岁的时候,父亲就因病逝世。6岁入昆山县第12国民小学读书,同时开始接触音乐,并学会演奏风琴。10岁入昆山第一高小读书,在节假日中经常到茶馆、书场去聆听评弹艺人的演奏,经过长期琢磨和讨教,他学会了演奏琵琶、三弦、二胡等。1925年10月入昆山县立中学读书,在课余活动中任国乐组组长。1928年中学毕业后考入国立音乐院,师从朱英学习琵琶主科,学习钢琴副科。俄国钢琴教育家鲍里斯·查哈罗夫(Boris Zakharoff)来到上海音专任教,丁善德有幸成为其弟子。他开始把钢琴作为主攻方向,同时在黄自的班上选修配器与作曲。1935年以钢琴主科毕业,5月11日在上海新亚酒店礼堂举办了毕业音乐会。1935年7月,受聘担任天津河北女子师范学院钢琴教授。“七七事变”爆发后,学校被日军轰炸,不能进行教学活动,萧友梅聘任他为音专兼职钢琴讲师,并举办“上海音乐馆”。1942年,在“上海音乐馆”的基础上创办了“私立上海音乐专科学校”,丁善德任校长、陈又新任教务主任。丁善德的志向开始转向作曲。勋伯格的学生、德国犹太作曲家华尔夫根·弗兰克尔当时正

在上海任教,丁善德跟随他再度重修了一遍和声、对位、配器、曲式、作曲等作曲学科的全部课程。1945年,丁善德的第一部作品钢琴组曲《春之旅》诞生,受到普遍好评。同年接受吴伯超的邀请,担任南京的国立音乐院钢琴教师。1947年,顺利通过教育部的考试,成为赴法留学公费生。在齐尔品的引荐下,丁善德进入巴黎音乐学院学习,师从加隆(Noel Gallon)教授学习对位与赋格,师从奥班(Tony Aubin)教授学习配器与作曲。同时还在校外师从“法国六人团”成员、著名作曲家、音乐理论家布朗热(Nadia Boulanger)女士学习作曲,《中国民歌主题变奏曲》就是在她的指导下完成的。还曾师从著名作曲家、法国“六人团”的重要成员奥涅格(Arthur Hœgger)学习作曲;并聆听钢琴大师柯托(Alfred Cortot)的讲座等。此间创作的代表性作品有:钢琴曲《序曲三首》、《中国民歌主题变奏曲》、《双簧管奏鸣曲》(均为1948年),《新中国交响组曲》(毕业作品,1949年)。1949年9月,丁善德学成后回国,随即被贺绿汀聘请到国立音乐院上海分院任教。

建国初期的中国专业作曲教学百废待兴,丁善德努力进行教材建设。编写了《单对位法》、《复对位法》、《赋格写作技术》、《配器法》、《曲式与作曲》等,这些都填补了当时中国音乐教育的空白。在非常短的时间内,为新中国培养了一批优秀青年作曲家(罗忠镕、陈铭志、施咏康、刘施任、胡登跳等)和指导出影响较大的作品(交响诗《黄鹤的故事》、大合唱《祖国颂》等)。同时,丁善德仍然从事音乐的创作工作,整理创作的民间歌曲《槐花几时开》、《太阳出来喜洋洋》、《可爱的一朵玫瑰花》、《玛依拉》等艺术性、民族化、技术性皆佳的新型艺术歌曲。创作了歌曲《歌颂毛主席》、《会昌》、《井冈山》,钢琴曲《序曲三首》(1948)、《第一新疆舞曲》(1950)、《第二新疆舞曲》(1955),儿童钢琴组曲《快乐的节日》(1953)等。这些作品成为建国后的第一批重要音乐成果。1956年,任中央音乐学院华东分院副院长。在担任教学管理的同时仍然笔耕不辍、教学不止。培养了陈钢、何占豪、王西麟、王酩、马友道、施金波等中国当代具有影响力的作曲家,指导他们创作了小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、大提琴协奏曲《嘎达梅林》等在中国音乐史上具有历史地位的作品。创作了大合唱《黄浦江颂》,交响乐《长征》(1962),歌曲《蓝色的雾》(1957)、《爱人送我向日葵》、《玻璃窗》、《赶骆驼的哈萨克》(1962),钢琴托卡塔《喜报》(1958),弦乐四重奏《二泉映月》等作品。“文革”时期,丁善德被关进“牛

棚”。1978年9月,丁善德被任命为上海音乐学院常务副院长,他再度焕发艺术青春,培养了许舒亚等青年作曲家。创作了《交响序曲》(1983)、《C大调钢琴三重奏》、声乐套曲《滇西诗抄》、《降B大调钢琴协奏曲》(均为1984)等作品。80年代中期以后,创作了钢琴作品:《回旋曲》(1988)、《前奏曲六首》(1989)、《诙谐曲》(1989)等,交响诗《春》(1984)、《e小调弦乐四重奏》(1985)、《小提琴及钢琴奏鸣曲》(1988)、《男低音独唱歌曲三首》等。此外,丁善德还致力于音乐技术理论的研究,撰写了一大批专业教学研究论文、论著。代表性的有:《交响乐队的形成、发展和一般配器原则》(1983)、《作曲技术中的若干基本问题》(1984)。先后担任中国音乐家协会、上海音乐家协会的副主席等社会职务。1995年12月8日,丁善德因病逝世于上海。

丁善德的创作主要集中在钢琴、管弦乐、歌曲领域。自1945年创作第一部作品——钢琴组曲《春之旅》至1995年逝世,丁善德经历了整整半个世纪的创作历程。在半个世纪里,一直以春天般的热情从事音乐创作活动。这个历史进程中的中国,也是自近代以来春意盎然、生机勃勃的时代。丁善德以自己充满了春天般热情的创作活动,为这个时代谱写了一系列不朽乐章。

钢琴家出身的丁善德对钢琴作品创作情有独钟、卓有成就。其中的代表性作品有:《春之旅》(1945)、《E大调钢琴奏鸣曲》(1946)、《序曲三首》、《中国民歌主题变奏》(均为1948)、《新疆舞曲第一号》(1950)、儿童组曲《快乐的节日》(1953)、《新疆舞曲第二号》(1955)、托卡塔《喜报》(1958)、《C大调钢琴三重奏》、《降B大调钢琴协奏曲》(均为1984),还有80年代之后创作的一系列小型作品:《钢琴简易练习曲16首》、《儿童钢琴曲8首》、《小序曲与赋格四首》、《小奏鸣曲》、《序曲6首》、《谐谑曲》、《回旋曲》等。

被列为作品第1号的《春之旅》是丁善德开始音乐创作旅程的奠基作。1945年中国的政治局势比较混乱,作曲家借这部作品表达自己对未来光明前景的渴望。组曲由四段构成:1.《待曙》,2.《舟中》,3.《杨柳岸》,4.《晓风之舞》。第一段《待曙》是一个以平行进行的两个乐句组成的乐段,速度采用焦急的中板,主题以富于焦躁、期待的节奏律动和旋律进行,抒发作曲家对和平社会、幸福生活的渴望之情。第二段《舟中》是

一首气息悠长的船歌,作曲家没有采用船歌常用的 $\frac{6}{8}$ 拍,而是采用 $\frac{4}{4}$ 拍,以分解和弦的三连音织体营造飘逸的形象。作曲家借用“船歌”体裁特有的悠扬、摇曳、安逸、温馨的特定感受,表现作曲家对未来生活的憧憬与向往。第三段《杨柳岸》以宋词《雨霖铃》词中的“杨柳青,晓风残月”的意境展开创作,作品是一个具有江南风味的抒情乐曲,通过描述性的音乐语言,表现了作曲家对家乡的热爱。以连续进行的三十二分音符刻画两岸杨柳的飘摇形象,并糅入一些不协和音,以此增加色彩性。同时,还以调式调性交替的手法增加色彩性。第四段《晓风之舞》是一个热烈、欢腾的乐曲,持续的小二度的平行进行在连续进行的八分音符节律上展开,增加了作品的张力,充分地渲染了作品的热烈、欢腾的气氛和乐观、豁达的精神风貌。《晓风之舞》在结构方面采用了较为新颖的再现四部曲式,在乐曲的展开过程中还有较多的新主题插入。第一部分是一个两句体的乐段,音乐进行迅疾、风格坚毅;第二部分采用了离调的手法,在保留原节奏型的基础上,将新加入的旋律用自由模进的手法把音乐发展到高潮;第三部分开头的音乐主题取自第一部分音乐主题的材料,作曲家将该材料作出变形处理以后加以使用,旋律仍然在主调上进行。作曲家把第一部分的主题材料不断进行重复、分裂等模进手法,将之扩充为一个相对完整的乐段;第四部分是对第一部分的再现。丁善德在《晓风之舞》中展示的是他青年时期特有的豁达、乐观、自信的人生态度,作品展现的是浪漫主义的艺术理想,使用的是民族主义的艺术手法,其中的一些色彩性的转调和音程关系,都带有鲜明的中国特色,《春之旅》随即成为他个人漫长音乐创作之旅的奠基作。

《中国民歌主题变奏曲》(作品第4号)是1948年在法国著名音乐教育家布朗热指导下完成的,曾经由作曲家本人演奏后被法国广播电台播放。在他赴法留学之前,一个好友送给他一首藏族民歌,要他心系祖国、人民,他便将这首民歌作为主题创作了这部作品。全曲由一个主题和五个变奏组成。主题部分原是藏族民歌的“弦子舞曲”,作曲家以弱奏的行板呈现出来,具有委婉、深沉的气质;第一变奏优雅、恬静,中声部与高声部应和着、吟诵着,低声部也在吟诵着简化了的主题材料。第二变奏靓丽、洒脱,中声部深情地以反复、模进的手法持续地歌唱着,在它的上方飘动着片片晶莹、轻快的片段旋律。第三变奏谐谑、轻盈,以提高音区、加快速度的手法变化再现了主题材料,音乐变得更加轻盈、欢快。第四

变奏温馨、柔美,与前面的再现形成形象的对比,情绪开始变得忧郁、惆怅。第五变奏生动、热烈,以圆舞曲的手法构成的变奏一扫前面的忧郁情绪,旋律逐渐激奋、情绪逐渐高涨,全曲就在这种热烈的气氛中结束。布朗热在教学过程中非常注重用音的节俭,要求创作的作品能够做到无法拿掉一个音符,也无须增添一个音符。在这部作品中,作曲家的个性抒发更为洒脱、形式结构更为严谨、和声语言更为新颖、复调手法更为娴熟。整部作品具有浑然一体的结构特点,通篇没有“赘笔”、“琐音”,成为这个时期中国钢琴音乐的经典作品。

《新疆舞曲第1号》(作品第6号)和《新疆舞曲第2号》(作品第11号)一起,都是民族风格浓郁、技术手法精湛的当代钢琴独奏佳作。以新疆民歌《马车夫之歌》为基础创作而成的《新疆舞曲第1号》创作于1950年。作品共有三个乐段:第一段是一个欢快、热烈的新疆舞曲风格的段落,用典型的新疆打击乐节奏型作为该段的引子,之后以两个主题多次变化反复的手法,表现新时代新疆人民愉快生活、欢乐歌唱的场景;第二段是一个慢板的结构,音乐的情绪沉重、徐缓,表现的是民间艺人在向大家讲述着过去黑暗的生活;第三段是对第一段音乐的再现,情绪更为热烈、欢快,音乐织体更为厚重,节奏变化更为繁多。表现了翻身的新疆人民载歌载舞、喜庆新生活的欢腾场面。《新疆舞曲第2号》创作于1955年。1953年作曲家参加全国文代会的时候,遇到了一位新疆代表,他交给作曲家一首在新疆非常流行的舞曲,作曲家便根据这首舞曲创作了这部作品。作品为三段体结构形式,第一段是展示新疆民族风情的歌舞场面;第二段是对新疆民间手鼓节奏和音乐风格的直接模仿,表现的是民间歌舞艺人的高超技艺和乐观精神;第三段是对第一段的再现,全曲在热烈、欢腾、喧闹的气氛中结束。该作品是把民族音乐旋律与西方和声技法相结合的成功典型。在这两部作品中,丁善德把钢琴的炫技发挥到了很高的程度,是对李斯特《匈牙利狂想曲》创作方法、结构手段、表现特征的创造性借鉴。作品曾经被国内外众多演奏家演奏,并灌制唱片发行,也曾经被指挥家改编为管弦乐作品。

作曲家在去学校上班的路上,经常会碰到愉快的少先队员,他们轻松活泼、无忧无虑的形象使他产生了创作“儿童组曲”的欲望。于是,1953年写成了这部儿童钢琴作品《快乐的节日》。全曲由5个乐段组成:《郊外去》表现的是孩子们在假日里奔向大自然怀抱时欢欣、愉悦的

心情,音乐形象鲜明、结构简明扼要;《扑蝴蝶》以点描的手法表现了儿童与蝴蝶嬉戏时的种种天真、质朴的形态与情趣,以双手和弦与音块交替的手法展开;《跳绳》勾勒的是孩子们在跳绳时做出的各种姿态,节拍变化频繁。为了刻画“跳”的特征,大量地采用了顿音手法;《捉迷藏》的速度时快时慢、力度时强时弱,形象地表现了孩子们玩捉迷藏游戏时表现出来的“藏、捉、跑”的形象;《节日舞》是一首建立在单一主题之上的情绪热烈、欢快的舞蹈音乐。丁善德这部儿童钢琴组曲的音乐语言具有浓郁的民族风格,但是又没有直接引用民歌材料。作曲家采用简笔画的描写方法,音乐语言简洁、形象特征准确,是儿童钢琴作品中难得的精品。

管弦乐作品的创作也是丁善德一直关注的领域,其中影响较大的当数5部交响乐:《新中国交响组曲》(1949)、《长征交响曲》(创作于1959年至1962年间)、《交响序曲》(1983)、交响诗《春》(1984)、《降B大调钢琴协奏曲》(1984年至1986年间)。这些作品记录了丁善德个人音乐创作的成长历程,也是当代中国交响乐创作发展历程的一个缩影。其中的《新中国交响组曲》是丁善德创作生涯中的第一部管弦乐作品。当时他正在法国学习,创作这部交响组曲的目的有两个:一是作为自己的毕业作品,二是为了迎接祖国即将到来的和平时代。作品由“人民的痛苦”、“解放战争”、“秧歌舞”三个乐章组成。第一乐章是对旧中国人民饱受苦难的表现;第二乐章是对人民在共产党领导下与统治者进行斗争,并最终走向胜利的战斗历程的勾勒;第三乐章是对人民胜利之后欢快情绪的描写。由于是处女作,在管弦乐的配器方面、结构的展开方面尚显稚嫩。

创作于60年代初期的《长征交响曲》^①是他以中国工农红军两万五千里长征的艰难历程作为题材的交响音乐作品。“长征”是一个重大社会历史题材,如何把握好这个题材是一个创作难题。为了这部作品的创作,丁善德曾经多次深入到红军当年经过的地区,进行实际生活体验、采集音乐创作素材、挖掘典型历史事件等。经过3年的创作,于1962年在第三届“上海之春”上演。作品由五个乐章组成:第一乐章的标题是《踏上征程》,按照奏鸣曲式的结构写成。主部主题采用红军歌曲《三大纪律八项注意》的材料,具有奔赴战场的形象特征,表现了工农红军在“九一

① 丁善德:《长征交响曲》,人民音乐出版社1982年出版。

八”事变以后,为了挽救中华民族于危难之中,雄赳赳、气昂昂地踏上抗战征程的英雄形象。副部主题建立在云贵民歌《痛苦歌》和福建根据地民歌《风吹竹叶》的材料之上,两个主题交替呈现具有浓郁的山歌风味,表现的是红军战士来自人民、与人民群众血肉相连的深情。展开部表现的是红军与敌人展开激烈战斗的场面,首先将《风吹竹叶》的材料作戏剧性冲突的展开,然后展开引子主题和号召性动机材料,模进与对比发展是展开的基本手法;再现部的音响比呈示部更为丰满,表现了老区人民依依不舍、欢送红军的感人场面。第二乐章的标题是《红军是各族人民的亲人》,这个乐章采用复合曲式的结构形式写成,兼有变奏、回旋、复二部曲式的特点。在这个乐章中,作曲家采用了红军长征途中经过的各地区少数民族的音乐材料,其中有:苗族、瑶族、黎族、藏族、回族等。作曲家把这些材料与《三大纪律八项注意》一起,以复调的形式加以展开。由于这些民歌材料的引入,使得作品的色彩性加强,也使得作品结构的严谨性受到了损害。第三乐章《飞夺泸定桥》是一个谐谑曲。迅捷、快速的音乐进行,表现了机智、英勇的红军战士飞夺泸定桥、抢渡大渡河的情景。第四乐章的标题是《翻雪山,过草地》,采用没有再现的三部曲式结构写成。在弦乐器弱奏的背景下,双簧管、长笛奏出大雪满天飞舞的音型,小提琴、长笛进一步渲染这种氛围。之后,铜管乐器坚定、沉着的主题出现,表现了红军战士一往无前、艰难跋涉的场面。第五乐章的标题是《胜利会师》,采用没有展开部的奏鸣曲式的结构写成。作品表现了红军队伍经过长途跋涉,终于在陕北胜利会师和欢庆胜利的场面。《长征交响曲》是丁善德个人的重要代表性作品,也是60年代初期中国交响乐领域的代表性作品之一。

声乐作品的创作与改编,也是丁善德比较注重的一个创作领域。其中独立创作的代表性作品有:大合唱《黄浦江颂》(沙金作词)、艺术歌曲《爱人送我向日葵》、《延安夜月》。根据民歌改编的作品中,以四川民歌《槐花几时开》、《太阳出来喜洋洋》和新疆民歌《可爱的一朵玫瑰花》、《玛依拉》的影响最大。这些民歌改编曲以浓郁的民族性、鲜明的时代性和精湛的艺术性,受到演唱者的广泛欢迎,都成为音乐会上的保留性作品。

丁善德是中国新音乐史上一位“春的使者”。他把“春天”般的热情融入自己的全部作品内,使这种精神贯穿于半个世纪的音乐历程。从他的第一部作品《春之旅》到“封笔”的这段时间内,这种个人音乐风格贯穿

于始终。桑桐曾经对丁善德先生的音乐创作做出过这样的定性：民族主义的思想倾向、浪漫主义的美学原则、现实主义的创作方法。^①这个定性准确地道明了作曲家的艺术特征、个人风格、创作方法与审美观念。

第三节 “主旋律”的谱写者——李焕之

李焕之(1919. 1. 2~2000. 3. 19),原名昭彩,学名钟焕,笔名焕之。作曲家、指挥家、音乐活动家、音乐批评家、音乐理论家,福建晋江人,出生于香港。

1919年1月2日,李焕之出生于香港的商贾之家。在香港读小学,11岁时父亲去世,随家迁回福建厦门。1932年入厦门双十中学,后又在该校读高中。此时,他开始广泛接触华南地区地方音乐、曲艺、戏曲;接受基督教会的洗礼,参加教会唱诗班。还积极参加学校合唱队和铜管乐队的演出。此外,他开始大量地阅读文学、历史名著。高中阶段开始尝试作曲,根据郭沫若诗歌创作了第一部作品《牧羊哀歌》,之后又创作了《黄花曲》(蒋光慈作词)等。1936年春,赴上海报考国立音专,由于考试日期已过,便以特别选科生名义入学,师从萧友梅学习和声学,选修视唱练耳、合唱等科目。由于家庭变故不得不辍学返回香港,在商行当练习生。抗战爆发后与诗人蒲风合作创作了一批救亡歌曲。1938年7月瞒着母亲绕道武汉、西安、洛川奔赴抗日根据地,同年8月到达延安。

为了实现自己的音乐理想,进入鲁迅艺术学院音乐系成为第二期学员。经过3个月学习后,便被留下来担任教学任务。曾经为第三、四期学员教授基本乐理、视唱练耳、和声、合唱等课程。同时,在高级班师从冼星海学习作曲、指挥。还主编《歌曲》、《民族音乐》杂志。此期的创作主要有:合唱《青年颂》、《青春曲》(乔木作词)、《春耕谣》(天兰作词)、《中华女子大学大合唱》(刘御作词)、《歌唱伟大的中国共产党》(贺敬之作词),儿童歌舞剧《小八路》(谢力鸣编剧)、独幕剧《异国之秋》(张庚编剧)等戏剧音乐,还参与歌剧《白毛女》的音乐创作。抗日战争胜利后,李焕之成为“华北文艺工作团”的成员,被派往华北地区,到河北张家口担任“华北联合大学文艺学院”音乐系主任。1949年,随北平军事管制委员

① 桑桐:《简论丁善德音乐作品的性格特征》,《中央音乐学院学报》2001年第3期。

会进京。同年夏天,随“中国青年艺术团”参加“第二届世界青年联欢节”,11月被派往天津组建中央音乐学院,任中央音乐学院附属音乐工作团团长。此期的作品主要有:《民主建国进行曲》(1946,贺敬之作词)、大合唱《胜利进行曲》(艾青、贺敬之作词)等,还编著了20万字的《作曲教程》(油印本)。

建国后初期,李焕之先后任中央歌舞团艺术指导、中央民族乐团团长等职。此时的创作主要有:各类声乐作品150余部(影响较大的作品是希扬作词的《社会主义好》、古琴弦歌合唱《苏武》、民歌合唱《茶山谣》,均为1957),电影音乐4部(《鲁迅生平》,1956、《在长征的道路上》,1960、《暴风骤雨》,1961),民族器乐合奏1部,管弦乐《春节组曲》(1956),第一交响曲《英雄海岛》(又名《天风海涛》,1960),舞剧《白娘子》。1953年为《义勇军进行曲》编配了和声与管弦乐总谱、钢琴伴奏谱,这些编配被国家采用,发放到世界各国,成为中国在世界各地的标志。1964年参与了大型音乐舞蹈史诗《东方红》的创作,把单声歌曲《东方红》改编为气势恢弘的大型合唱曲,并配上了中西合璧的大型管弦乐队。李焕之还是一位著名的音乐理论家、批评家。写出音乐理论及批评文章若干,主要有:专著《怎样学习作曲》、《歌曲创作讲座》,论文集《音乐创作散论》等。

“文革”以后,先后被推选担任中国音乐家协会副主席、创作委员会主任、《音乐创作》主编等,1985年当选中国音乐家协会主席。80年代以后,李焕之的音乐创作进入高产阶段。此时,他更加注重对大型民族管弦乐作品和中国古典合唱歌曲的创作,代表性作品有:古筝协奏曲(民族管弦乐队)《汨罗江幻想曲》(1981)、琴歌合唱套曲《胡笳十八拍》(1984)、琴歌合唱《子夜四时歌》(1984)、男声合唱《秦王破阵乐》(1984)、民族器乐合奏《乡音寄怀》(1986)、箜篌合唱协奏曲(民族管弦乐队)《箜篌引》(1987)。现实题材的代表性作品有:女声独唱《水牛背上的八哥鸟》、《小鸟的天堂》、男声独唱《梅岭三章》、合唱《长城颂》、《黄河上太阳在升腾》、《文艺的春天》(茅盾作词)等。音乐研究与批评性的文章有:论文集《民族民间音乐散论》(1984)、《论作曲的艺术》(1985)。2000年3月19日因病逝世。

李焕之的创作几乎涉及音乐各个领域。自1935年创作第一首歌曲

到 1999 年去世,李焕之音乐创作生涯经历了 60 余年漫长的历史,这段历史可以分为“建国前”、“建国初期”和“新时期”三个阶段。每个阶段在创作形式、题材内容方面各有所侧重。在这三个阶段中,共计创作了 300 余部作品。对中国新音乐史影响较大的创作类型是:民歌合唱曲、中国古典合唱曲、民族器乐合奏曲。

声乐领域内的作品形式有:通俗性群众歌曲、独唱曲、合唱曲、民歌合唱曲、声乐套曲、中国古典合唱曲等。其中创作于 1946 年的《民主建国进行曲》(贺敬之作词)是建国前群众歌曲的代表作。作品形象、准确地表现了抗战胜利以后中国人民的喜悦心情,也表现了胜利以后的人民对未来民主国家自由、幸福生活的向往。创作于 1957 年的《社会主义好》(希扬作词)是建国初期中国人民时代精神的典型写照。铿锵有力、通俗易懂、朗朗上口的旋律与时代特征鲜明的歌词,使得这首作品成为建国初期家喻户晓、广为流传的“主旋律”作品之一。

合唱作品也是李焕之较为关注的领域。第一个阶段创作的影响较大的合唱作品有:混声合唱《青年颂》、《红旗的歌》、《胜利进军》等。第二个阶段编创的影响较大的合唱作品有:大型混声合唱《东方红》、合唱《北方吹来十月的风》(为音乐舞蹈史诗《东方红》创作)、《义勇军进行曲》的大型管弦乐与合唱总谱等。其中的大型混声合唱《东方红》就是在保留原民歌旋律基本形态不变的情况下,进行高水准展开的佳作。他将原来只有四个乐句的“起、承、转、合”式的简单的一部曲式的单声歌曲,经过两次变化与重复,发展成为气势辉煌的大型合唱。结尾处通过使用四度移调、增加声部和拉长节拍的技术手法使作品的气势更为恢弘、磅礴。李焕之创编的混声合唱《东方红》已经成为当代中国领袖颂歌合唱作品中的经典。

第二阶段创作的影响较大的合唱作品有:混声合唱《友谊的长城》(电影《风从东方来》插曲)、《红旗颂》(第二届“全运会”团体操主题歌)、《新长征颂》(第四届“全运会”团体操主题歌)、《长城颂》,合唱套曲《焦裕禄颂歌》等。此时李焕之担任中央歌舞团艺术指导,并致力于“民歌合唱”组织和创编活动。组建了女声“陕北民歌合唱队”和男女声混合的“民歌合唱队”,与王方亮、李尼、霍希扬、李群等人一起挖掘、整理、创作了一大批“民歌合唱”作品。其中影响较大的有:无伴奏合唱《八月桂花遍地开》、无伴奏合唱《东方升起红太阳》、领唱与混声合唱《生产忙》、《八月桂花遍地开》、组歌《茶山谣》、混声合唱《送郎当红军》等。他在民歌创

编时,能够充分保留民歌音乐形态的原貌,还能够将民歌内在思想情感深入地挖掘出来、充分地表现开来。具体做法是:原民歌的独唱、领唱部分保留原貌,仅以齐唱方式呈现;原民歌的齐唱与衬腔部分,则进行丰富的节奏变化与新颖的和声处理。在处理领唱与合唱的矛盾时,为了突出领唱声部,将伴唱声部的歌词取消,只用语气衬词。既丰富了声部色彩,又突出了领唱声部。由于这些技术创新,使得他的民歌合唱作品在保留原民歌浓郁地方色彩的同时,又具有较高的艺术水准,成为雅俗共赏的精品。这些创作为建国初期“民歌合唱运动”的全面展开,起到了巨大的促进作用。

建国初期李焕之就开始尝试中国古典合唱歌曲创作,完成了古琴弦歌合唱《苏武》(1956)。新时期后便开始大量创作古典合唱歌曲,主要有:琴歌合唱套曲《胡笳吟》、女声琴歌合唱《子夜四时歌》、男声合唱《秦王破阵乐》等。李焕之在创作这类作品的时候,采用的方法与他的民歌合唱作品大致相同,为了尽可能多地保留古典歌曲的内在气质与外在神采,对原作外部乐音形态不作太大变化。在多声音乐技法运用、伴奏织体与形式方面多做文章。早期的琴歌合唱《苏武》^①是他的探索性作品,该曲根据查阜西传授的明代《太古遗音》中《苏武思君》(又名《汉节操》)改编而成。在这里,作曲家采用混声合唱与大型民族管弦乐队相互结合的表现方式,乐器、人声丰富的音响、音色,为他提供了充分的表现空间。1957年,这部作品在莫斯科“第六届世界青年与学生和平友谊联欢节”上演出,受到广泛欢迎,被当时的听众视为世界上最古老的音乐。琴歌合唱套曲《胡笳吟》自1980年开始酝酿,作品是对明代《琴适》与清代《五知斋琴谱》记载的琴歌《胡笳十八拍》进行综合加工之后创作而成的。李焕之选取了《琴适》中的第1、4、5、8、11、16、18拍,选取了《五知斋琴谱》中的第12、15拍,总计9拍,创作成一部结构严谨、构思缜密的钢琴伴奏混声合唱套曲。作曲家为了准确地表现蔡文姬的人物形象和内心世界,采用钢琴与混声合唱相结合的表现形式。由于蔡文姬的《胡笳十八拍》是古琴与独唱的组合形式,以单音的形态呈现,节奏自由、富于装饰性、音腔富于变化等是其艺术特点。合唱形式则要求节拍相对规整、声部相对协同。如何处理两者的矛盾,是对作曲家的考验。作曲家在自己的创

① 李焕之编曲:古琴弦歌合唱《苏武》(合唱与民族管弦乐队总谱),人民音乐出版社1981年出版。

作中把钢琴声部处理得纤细、飘逸,在音色上充分模拟古琴的韵味;把混声合唱处理得细腻、委婉,在韵味上也兼备了“独吟”的气质;在技术运用中,为了充分展开作曲家自己的艺术构思,不拘泥唱腔调式,采用大量半音进行、频繁转调等。这样处理,为表现女主人公深沉细腻、委婉含蓄、慷慨悲凉的精神世界提供了坚实的基础。女声琴歌合唱《子夜四时歌》,是在清代琴家蒋兴畴的琴歌传谱《子夜吴歌》和李白诗歌原作的基础上综合加工、创作而成的。在这部作品中作曲家采用的是女声合唱与古琴演奏相结合的形式,这种形式在新音乐创作中较为新颖。但是,技术难题是合唱队在音量、音色、穿透力方面都是古琴所难以匹敌的。在创作过程中,作曲家以自己娴熟的乐器音色、旋法发掘与创作能力,使之成为与合唱队并驾齐驱的一个声部,合唱队与古琴之间音量、音色搭配得恰如其分。不但没有出现合唱队“盖过”古琴的现象,而且古雅的琴声与轻柔的女声融合得圆融、自然,为音乐意境的塑造打开了广阔的空间。与前者的轻柔、雅致形成对比的是男声合唱《秦王破阵乐》,该作是在当代音乐学者何昌林对唐朝石大娘“五弦谱”译谱的基础上整理、创作而成的。在表现形式上,作曲家采用男声合唱、大鼓、钢琴相结合的方式。威武雄壮的男声在大鼓雄壮、有力的节奏和钢琴丰厚织体的伴奏下呈现开来,富于阳刚之气。

在声乐领域内,李焕之还创作了一批抒情歌曲。其中的代表作有:为毛泽东诗词谱曲的《贺新郎·挥手从兹去》、为陈毅诗词谱曲的《梅岭三章》以及《巢湖好》(陆进作词)、《半屏山》(1974,俞礼厚作词)、《但求春色满神州》(柳倩作词)、《水牛背上的八哥鸟》(张加毅作词)、《南国少女》(任卫新作词)、《小鸟的天堂》(金波作词,与李群合作)等。这些作品都是个人的自由创作,不是“上级交给的创作任务”,作曲家个人艺术风格较为鲜明。

民族器乐合奏一直是李焕之重点的探索领域,也是在这个领域取得较大成就的作曲家之一。这类创作主要集中在第二、第三阶段之内。从创作题材、音乐素材方面来看,第二阶段创作题材主要来自民间,从第三阶段开始创作题材主要来自中国古代音乐遗产。这类作品的代表作有:民族管弦乐合奏《河边的村庄》、民族管弦乐合奏《梅花操》、古筝与民族管弦乐协奏曲《汨罗江幻想曲》、民族管弦乐合奏《芣苢》(1962,1985修改)、箏篪独奏《高山流水》、箏篪合唱与民族管弦乐协奏曲《箏篪引》

等。其中创作于1980年的古筝与民族管弦乐协奏曲《汨罗江幻想曲》^①,是中国新音乐史此类作品中的佳作。作曲家以古琴名曲《离骚》为基础材料,但并没有受到它的约束。古筝的音响与结构不是对古琴的简单模拟,而是创造性地展开与发展。对此,他是这样表述的:“我设计这部协奏曲的结构时,有意无意地把中西不同的结构原则作了一些调和,把主题呈示、发展、再现的原则与多主题的连接结构糅合到一起。实际上我将《离骚》中的一些精彩的段落都作了重新安排(包括陈述的先后次序)、重新结构。”^②作品是他为参加1981年在香港举办的“亚洲作曲家大会”而创作的,作品的题材取自古代著名诗人屈原,音乐的材料取自著名的古琴曲《离骚》。单乐章的作品由五个部分组成:第一部分《引子和序》(广板、行板)的两个主题,来自古琴曲中的第一段“序”、第二段“灵均叙初”和第三段“指天为正”。主、副部主题在这里呈现出来,成为全曲展开的基础。在箏的吟揉、摇指、刮奏技术密集出现后,引出了乐队的全奏并结束了这个部分。第二部分《主部主题陈述》(中板)由第76小节开始,其中主部主题与展开材料,来自古琴曲中的第三段“指天为正”、第四段“成言后悔”和第五段“长叹掩涕”。在5个小节的序奏后,箏以摇指、刮奏的手法呈现昂扬的主部主题,进入全奏后音乐达到高潮,卡农乐段后结束。第三部分《副部主题陈述及过渡》(小行板)由第153小节开始,其中的副部主题与展开材料,来自古琴曲中的第九段“埃风上征”、第十一段“宓妃结言”。独奏箏以泛音展现副部主题。第四部分《华彩乐段及展开部》由第204小节开始,其中的音乐材料取自第十二段“犹豫狐疑”与主部主题展开中的材料。主副部主题在这里做出了系列变形展开,音乐形象丰富多彩、情绪酣畅淋漓,第五部分《结束部》由第325小节开始,其中的音乐材料取自第一段“序”、第十五段“踞佩众曼”。首先由慢板进入再现副部主题,经过主部主题的变化再现后全曲结束。在古筝协奏部分的写作中,作曲家保留了古琴特有的“吟揉”技法,把古筝的“刮奏、按滑、摇指、扫摇、劈托”和现代箏曲中常用的“双手抓奏”、“多声琶奏”等技法,做出了淋漓尽致的发挥。在民族乐队声部的写作中,作曲家审慎借鉴西方多声音乐思维手法。最终使得乐队织体的建构具有交响性,音乐主题的展开具备民族性,乐队音色的挖掘具有现代性。屈原的《离骚》是

① 李焕之:《古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》》,人民音乐出版社1984年出版。

② 李焕之:《传统音乐和我的创作》,《音乐研究》1988年第2期。

中国古代浪漫主义诗歌的经典,唐代陈康士的古琴曲《离骚》也是琴曲文献中的经典,李焕之的《汨罗江幻想曲》以这两部经典为基础,为大型民族器乐协奏的探索留下了可贵的经验。该作在“全国第三届音乐作品评奖(民族器乐)”中获得“特别奖”。在1992年举办的“20世纪华人音乐经典活动”中,被评选为“入选曲目”。

管弦乐创作也是李焕之关注的一个领域,其中的代表性作品有:《春节组曲》(1956)、《第一交响曲——英雄海岛》^①(后改名为《天风海涛》)等。其中第一部影响较大的管弦乐作品,是在1956年“第一届全国音乐周”期间上演的管弦乐《春节组曲》^②。该作创作于1955年至1956年间,作品表现了作曲家在延安过春节,与大家亲切交流、互致问候、载歌载舞、欢度节日的生活经历。全曲由四个乐章组成:第一乐章《序曲》是一个民间“大秧歌”节庆场面的描写乐章,采用复三部曲式的结构写成。在这个乐章中作曲家运用了现实主义的展开与表现手法,其中既有秧歌队员热烈喜庆、激越炽热的舞蹈身姿,又有欢天喜地、喧闹锣鼓场景的描绘,还有一唱众和、一呼百应的群众歌咏场面的剪影。A部由两首陕北民间唢呐曲调构成,意在表现这种热烈、欢腾的场面;B部是一段悠扬、深情的陕北秧歌调领唱《二月里来打过春》的旋律,由双簧管奏出,与前面形成情绪上的对比。这个主题经过大提琴复述之后,由小号独奏把音乐带到再现部分A。第二乐章《情歌》是一个抒情性的乐章。引子由英国管奏出,之后引出了具有陕北情歌风味的主题。作曲家试图在这里描绘在月光如水的延河两岸,男女青年在促膝谈心、深情倾诉。在这个陕北情歌风味的主题反复呈示了六遍之后,音乐进入一个相对高潮的气氛中。经过一段激情的陈述之后,音乐又回到情歌主题,这个主题由小提琴与大提琴以对话的形式奏出。整个乐章在引子的旋律中结束。第三乐章《盘歌》是对欢快、热烈舞蹈场面的表现,采用回旋曲式的结构写成。在这里作曲家采用了一个主部和两个插部营造这种氛围,三个主题的材料都是取自陕北秧歌调中的领唱部分。作曲家把自己当年的生活经历作为创作这个乐章的基本素材,把现代交际舞曲风格的作品,融入了浓郁的民间音乐风格。这种具有民族风格的圆舞曲,在当时是一个大胆的尝试。第四乐章《灯会》采用再现三部曲式的结构写成。A部采用了陕

① 李焕之:《第一交响曲(天风海涛)》,广东高等教育出版社1995年5月第1版。

② 李焕之:《春节组曲》,音乐出版社1959年出版。

北民间队列音乐唢呐曲《大摆队》的旋律,这段旋律表现了唢呐艺人“循环呼吸”的高超技巧和热烈的气氛,音乐一气呵成、连绵不断。B部是对另一个秧歌场景的描绘,将民间音乐《摘南瓜》、《跑旱船》的材料有机地融入这里,两个材料依次或同时呈现,表现了两种不同的情绪。再现部在锣鼓喧天、载歌载舞的氛围中结束。《春节组曲》在民族音乐材料的创造性使用方面,在民间锣鼓节奏再运用方面,在管弦乐民族化、通俗化方面,都做出了可贵的探索并取得了一定的成功,在建国初期管弦乐作品通俗化方面做出了较大的推进。

李焕之在合唱指挥、理论研究、音乐批评方面也有一定的造诣。战争时期,李焕之曾经多次指挥《黄河大合唱》和新歌剧《白毛女》的演出。1957年在“第6届世界青年学生和平与友谊联欢节”上,李焕之指挥北京青年业余合唱队并获得金质奖章。理论研究成果可分为三类:一是作曲理论研究,二是民族音乐研究,再是音乐美学研究。代表性理论著作有:《作曲教程》、《怎样学习作曲》(人民音乐出版社,1959~1978年。修订再版改名为《歌曲创作讲座》)、《音乐创作散论》(人民音乐出版社,1979)、《民族民间音乐散论》(山东文艺出版社,1984)、《论作曲的艺术》(上海文艺出版社,1985)、《我对音乐中社会主义现实主义的理解》(《人民音乐》1953年12月号、1954年1月号连续刊载)等。20世纪50年代、80年代以来发表的音乐批评对中国当代音乐生活产生过一定的影响,他善于通过音乐批评的形式,展示自己的审美观念、创作主张、宣传共产党的文艺政策等。

第四节 “多栖”音乐家——吴祖强

吴祖强(1927.7.24~),作曲家、音乐活动家、音乐教育家。原籍江苏武进,出生于北京。

1927年7月24日,吴祖强出生于一个著名学者的家庭。父亲吴景洲是北京故宫博物院创办人之一,长兄吴祖光是当代中国著名戏剧家、批评家。这个独特的家学背景为他日后成长,打下文化修养的坚实基础。吴祖强自幼随姐姐吴珊学习钢琴,曾在李健吾话剧《以身作则》、吴祖光话剧《风雪夜归人》中担任少年角色。在小学时就跟随“国立戏剧专

科学校”音乐教师张定和学习乐理、视唱等;在中学阶段由于他有一副好嗓子,每逢学校演出活动,总要让他登台演唱。1947年考入南京的国立音乐院理论作曲系,师从江定仙教授开始专门从事音乐创作。在读书期间,积极参与社会政治活动,并秘密加入了中国共产党,任国立音乐院学生会主席。1950年春,国立音乐院迁往天津,改称为“中央音乐学院”。1952年毕业留校任教,参加留学苏联考试,次年9月吴祖强成为中华人民共和国成立后第一批公派苏联留学生,进入莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院作曲系学习。在这里先后师从尤·奥·麦斯涅尔(E. Messner)教授学习作曲,师从叶夫谢耶夫、斯克列勃科夫教授学习复调,师从罗加尔·列维茨基教授学习管弦乐法,师从卢卡维什尼科夫、巴勃洛夫斯基等人学习其他作曲理论。在全面掌握欧洲作曲技术理论的同时,在创作领域开始崭露头角。创作了钢琴曲《变奏曲》(1954)、钢琴小提琴《小奏鸣曲》(1955)、《弦乐四重奏》(1957)、大合唱《与洪水搏斗》(1957,郭沫若作词)、交响音画《在祖国大地上》(1958)、民歌改编曲《燕子》等。其中的部分作品在苏联、芬兰等地出版、演出、录音。1958年毕业于该院,并获得“全优毕业证书”、“作曲家资格”。

同年秋天,吴祖强学成回国,在中央音乐学院作曲系担任作曲与作曲技术理论教学任务。他的第一部教材《曲式与作品分析》由音乐出版社(北京,1962)出版。在教学之余,仍从事创作。1959年,与作曲家杜鸣心合作创作了舞剧音乐《鱼美人》,该作随即成为他们的成名作;1964年,与杜鸣心、王燕樵、施万春、戴宏威合作创作了芭蕾舞剧音乐《红色娘子军》;此后,又创作了电影音乐《十二次列车》、话剧音乐《费加罗的婚姻》等。“文化大革命”开始后他停止了创作与教学工作,1970年被派入《光明日报》社,任音乐组组长,负责音乐评论写作与编审。1972年进入中央乐团,任创作组组长,从此恢复自己的创作活动。1973年与王燕樵、刘德海合作创作了琵琶协奏曲《草原小姐妹》,但未能通过“四人帮”主导的中央“文化组”的审查。1976年根据华彦钧(“瞎子阿炳”)二胡独奏《二泉映月》改编的弦乐合奏《二泉映月》,经过内部审听,作为中央乐团与费城交响乐团艺术交流曲目。后被调回母校(已经改名为“中央五七艺术大学音乐学院”)再度回到教学岗位。

1978年2月,吴祖强开始担任恢复原名称的中央音乐学院领导小组的副组长、副院长,1979年被选为中国音乐家协会常务理事。1982年

任院长,文化部党组成员。同年被推选为中国共产党第12次全国代表大会代表、中共中央委员会候补委员,成为音乐界第一个获得这种政治地位的音乐家。1985年任中国音乐家协会副主席。之后,先后被推选为中国文联常务副主席、党组书记,中国音乐家协会名誉主席,全国政协常委,中国国家大剧院艺术委员会主任等职务。面对社会各类重要的政治、文化、外事、艺术活动和学院的管理工作,吴祖强把主要精力放到社会活动方面。根据古曲《春江花月夜》改编、创作了琵琶与管弦乐队协奏曲《春江花月夜》(1980),根据二胡传统乐曲《江河水》改编、创作了管弦乐《江河水》。还创作有:话剧《杨开慧》配乐、话剧《风雪夜归人》配乐,根据阿炳二胡曲《听松》改编的弦乐合奏《听松》(1983),根据刘天华二胡曲《良宵》改编的弦乐合奏《良宵》(1991),为纪念中国共产党成立70周年创作的歌曲《永远奔向灿烂前方》(吴祖强作词,1991)等。

作为一位音乐教育家,吴祖强为中国新音乐创作事业培养了一大批人才。其中有影响的有:王燕樵、孙亦林、田丰、刘廷禹、郑秋枫、陈怡、徐昌俊、张小夫、郝维亚、向民、陈远林、刘湔、王宁(按从师先后为序)等。作为一位艺术管理者,吴祖强为中央音乐学院的发展做出了重要贡献。作为一位音乐活动家,吴祖强为中国音乐事业做出了积极的贡献;也为中外音乐艺术交流做了大量工作。作为一位音乐理论家,写下一部具有较高学术水准的《曲式与作品分析》^①,以及大量的音乐批评文论。诸如:《对待外来影响要有长期打算》^②、《迎来了社会主义建设的最好时期》^③、《慰问与祝贺——写在马思聪先生平反之后》^④、《历史是不会重复的》^⑤、《谈第五届全国音乐作品评奖》^⑥、《说真话和对音乐事业的深切关注》^⑦等。这些著作、文论,对当代中国的音乐生活产生过较大影响。

吴祖强的音乐创作涉及管弦乐、协奏曲、舞剧、大合唱、室内乐、独奏曲等各类体裁,其中具有广泛影响力的作品是:交响音画《在祖国的大地

① 吴祖强:《曲式与作品分析》,音乐出版社(北京)1962年第1版。

② 吴祖强:《对待外来影响要有长期打算》,《人民音乐》1980年第3期。

③ 吴祖强:《迎来了社会主义建设的最好时期》,《人民音乐》1982年第10期。

④ 吴祖强:《慰问与祝贺——写在马思聪先生平反之后》,《人民音乐》1985年第5期。

⑤ 吴祖强:《历史是不会重复的》,《人民音乐》1986年第4期。

⑥ 吴祖强:《谈第五届全国音乐作品评奖》,《人民音乐》1987年第2期。

⑦ 自姜瑞芝主编:《论贺绿汀》,上海音乐出版社1995年1月第1版。

上》(1958)、清唱剧《与洪水搏斗》(1957, 郭沫若作词)、芭蕾舞剧《鱼美人》(1959, 与杜鸣心合作)、芭蕾舞剧《红色娘子军》(1964, 与杜鸣心等人合作)、琵琶与管弦乐队协奏曲《草原小姐妹》(1973)。把著名的传统乐曲《二泉映月》(1976)、《听松》(1983)、《江河水》(1983)分别改编为弦乐合奏曲、二胡与管弦乐队合奏曲等;把著名的传统乐曲《春江花月夜》(1980)改编为琵琶与管弦乐队的协奏音诗等。从时间维度上看,他的创作活动可以分为:从开始音乐创作到毕业于莫斯科音乐学院的“早期”,毕业回国之后到“文革”结束之前的“中期”,“文革”之后的“后期”三个阶段。

早期的创作以小型艺术歌曲、小型合唱曲、小型器乐曲为主,也有一些大型合唱与器乐作品。其中的代表性声乐作品是:艺术歌曲《东方有金色的太阳》、《平原万里稻花香》、《做军衣》、《男婚女嫁自当家》,根据民歌素材改编的艺术歌曲《燕子》、《夸女婿》,无伴奏合唱《中国民歌七首》、《留别》(唐·李白作词)、《无言歌》,清唱剧《与洪水搏斗》,合唱与管弦乐《歌声飞向北京城》等。代表性的器乐作品有:《弦乐四重奏》(1956)、交响音画《在祖国的大地上》等。其中根据新疆哈萨克民歌改编的艺术歌曲《燕子》,是吴祖强早期艺术歌曲作品中的代表。在这里,作曲家采用“尊重原作、适当调整”的创作原则,对原作的个别段落做出了“微调”。音乐结构以再现三段体为主要特征,为了刻画主人公内心的思恋之情,在较小的篇幅内 7 次使用延长音;钢琴伴奏部分写得简单而又精彩,在和声的民族化、织体的特性化等方面,融合了西方大小调体系、五声调式与哈萨克特性音程。在早期中国音乐家的同类创编中,《燕子》实属佳作。

创作于 1957 年的《弦乐四重奏》是吴祖强早期室内乐作品中的代表,也是此时中国作曲家同类作品中的代表。这部作品创作于苏联留学期间,1958 年由苏联康米塔斯四重奏团首演,1959 年苏联国家音乐出版社出版了总谱。《弦乐四重奏》按照传统的结构方式,由四个乐章组成。第一乐章采用快板速度、奏鸣曲式结构写成。主部主题建立在 C 羽调上,音乐材料采自李鹰航具有内蒙古风味的歌曲《拉骆驼》,辽阔、深沉的音乐主题经过戏剧性展开以后变得壮丽雄伟、波澜起伏;副部主题是一个富于昂扬、号召气质的主题,建立在 E 羽调上。整个乐章都是建立在羽调式基础上的第二乐章,采用富于表情的行板、带再现的复三部曲式结构写成。A 部是一个抒情的慢板,它的主题旋律取自内蒙古民歌《白

色的羊群》;B部是一个活泼、轻快的乐段,由拨弦的方式奏出;A¹部是对A部的再现。第三乐章是谐谑的小快板,整个乐章采用四声部赋格曲的方法写成,音乐风格诙谐幽默。呈示部建立在G徵调式上,四部提琴依次进入展开对位;展开部建立在D徵清乐调式上,各个声部以倒影模仿、转调的手法竞奏着;再现部建立在C宫清乐调式上,四个声部依次进入分别以对题、答题、模进的手法再现主题。第四乐章是一个小快板的乐章,采用奏鸣曲式结构形式写成。主部主题采用一个热烈的、富于动力感和劳动号子风格的基础材料构成。这个主题在后来的戏剧性发展中一直处于主导地位,经过各种新风格主题的对比与冲突,作品在高昂、激越的氛围中结束。《弦乐四重奏》在音乐风格方面具有浓郁的民族色彩,在作品结构方面具有较为严谨的形式结构,在技术手法方面采用欧洲传统的主导动机构成与发展的作曲手法。所以,该作一经出世便成为20世纪中叶中国室内乐作品中的代表。

吴祖强学成回国以后,他的创作便进入到中期。中期的代表作有:舞剧音乐《鱼美人》(1959,与杜鸣心合作)、芭蕾舞剧音乐《红色娘子军》(1964,与杜鸣心、王燕樵、施万春、戴宏威合作)、琵琶协奏曲《草原小姐妹》(1973,与王燕樵、刘德海合作)、小提琴协奏曲《草原新一代》(与司徒华城合作)、话剧配乐《费加罗的婚姻》、管弦乐《非洲组曲》、电影音乐《十二次列车》等。

其中的三幕舞剧《鱼美人》是北京舞蹈学校(北京舞蹈学院的前身)第2届舞蹈编导训练班(1957~1960)的毕业实习作品。舞剧总编导是苏联编导家П. А. 古雪夫。作为“建国十周年献礼”作品,1959年首演于北京。1979年中央芭蕾舞团将《鱼美人》改编为同名芭蕾舞剧在北京首次演出。吴祖强与杜鸣心以自己的创造性劳动,把从苏联学得的艺术创作技法与观念,有机地运用到舞剧音乐的创作中来。使得《鱼美人》的创作,成为借鉴古典芭蕾艺术结构形式,表现中国神话故事题材的一次重要尝试。乐队编制完全使用西方管弦乐,以“交响化”思维展开。舞剧的主要角色有四个:鱼美人、青年猎人、山妖、众人参。作曲家按照西方歌剧、舞剧音乐创作中通常采用的主导动机、主题贯穿发展的手法构思音乐结构。鱼美人的主题抒情、优美,表现了鱼美人的纯洁与善良,其主导动机在弦乐颤音衬托下由小提琴奏出;青年猎人的主题刚毅、勇敢,表现了民间的正义力量,其主导动机在铜管乐的伴奏下由弦乐奏出;山妖的

主题狡诈、阴险,表现了邪恶力量的虚伪、恶毒,其主导动机先由打击乐奏出,又以大管、长号、圆号奏出;众人参的主题热情、纯朴,表现了人参老人们的憨厚、质朴,其主导动机由木管轻巧奏出。四个主题贯穿发展的过程中,诞生出许多精彩的音乐片断。全剧共由三幕四场,第一幕第一场与第二幕主要由吴祖强执笔创作,其他部分主要由杜鸣心执笔创作。当然也有一些段落是二人共同创作的,譬如:第一幕第一场中的《人参舞》就是他们合作的结晶。吴祖强创作的部分中有一些特性舞曲艺术风格鲜明,譬如:第一幕中的《水草舞》、《珊瑚舞》,第二幕中的《婚礼场面舞》、《草帽花舞》等,都是民族特色浓郁、音乐语言流畅、艺术风格鲜明的佳作。后来,吴祖强与杜鸣心一起将剧中的部分音乐片断,改编为钢琴组曲《中国舞剧〈鱼美人〉选曲》^①,其中的《珊瑚舞》、《水草舞》等片断,成为音乐会上的保留曲目和当代中国钢琴音乐经典作品。《鱼美人》的创作经验主要表现在:1. 虽然广泛吸收了中国民间音乐、民间舞蹈的素材,但是没有直接使用现有的音乐材料,而是从民族音乐的神韵中汲取灵感,创新音乐;2. 虽然借鉴了苏联、欧洲舞剧音乐创作的成功经验,但是没有直接搬用,而是将欧洲传统芭蕾音乐与舞蹈的创作形式、技法与中国传统的民间音乐语言手法融汇在一起;3. 由于该剧的出现,把中国当时舞剧音乐提高到可与歌剧、交响乐并驾齐驱的艺术水准。基于此,该作被选为“20 世纪华人音乐经典”曲目。

吴祖强在创作中期的另一部重要的作品,就是他于 1964 年主持并参与创作的芭蕾舞剧《红色娘子军》。当时,吴祖强作为这个创作集体的负责人,主持了全剧音乐的总体设计。《红色娘子军》共由序幕及六场组成,吴祖强执笔的部分是序幕、第一场、第四场的前半部分。另外,第二场是吴祖强的主科学生王燕樵在老师的直接指导写创作完成的。作品表现了第二次国内革命战争时期海南岛地区的一支妇女军队在共产党的领导下成长壮大的故事。集中塑造了吴清华、洪常青这两个英雄人物的形象。舞剧的音乐由三个基本主题贯穿而成,这三个基本主题是:娘子军连队主题(《娘子军连歌》,原电影中的主题曲,黄准作曲)、吴清华主题、洪常青主题。其中的连队主题是对原电影音乐中“红色娘子军连歌”的直接引用,音乐形象清新洒脱、充满了朝气和活力。吴清华的主题充

① 吴祖强、杜鸣心:《中国舞剧〈鱼美人〉选曲》,人民音乐出版社 1982 年出版。

满了愤怒和抗争,还有一些抑郁的成分,主要是暗示她过去的苦难生活经历,羽调式上组织起三连音的音型,使主题充满了戏剧性张力。同时,吴清华主题与娘子军连队主题有“血缘”关系,因为作为主体核心的三个音(la、re、mi)是相同的。洪常青的主题刚毅、高大、果敢、勇猛,是理想化了的共产党人的化身。为了刻画戏剧中的人物、表现群众角色的形象,舞剧中还插入了一些富于特色的“性格舞蹈”段落。譬如:第二场中的《赤卫队员五寸钢刀舞》、第三场中的《黎族舞》、第四场中的《女战士和炊事班长的舞蹈》等。这些舞蹈音乐对刻画人物形象、表现舞蹈情节、深化作品的艺术感染力,都起到了积极的作用。作曲家在创作的时候,广泛汲取民族民间音乐和革命历史歌曲的音调,使得作品的革命化、民族化、群众化的特点极为鲜明。芭蕾舞剧《红色娘子军》是当代中国创造性地借鉴欧洲舞剧艺术的传统和中国传统戏剧艺术经验,表现中国现实生活的重要作品。

吴祖强在创作中期的再一部重要的作品,就是他于1973年与琵琶演奏家刘德海、作曲家王燕樵合作的琵琶协奏曲《草原小姐妹》^①。作品取材于一个真实的英雄故事:1965年冬天,内蒙古的龙梅(9岁)与玉荣(7岁)两姐妹,为了保护集体的羊群,在暴风雪中搏斗了几个昼夜,身体受到了严重的冻伤。为了歌颂这对英雄小姐妹的事迹,国家拍摄了动画片《草原英雄小姐妹》(吴应炬作曲)。吴祖强与刘德海、王燕樵合作把这个现实题材,作为琵琶协奏曲这个较为新型艺术形式的表现对象。作品于1977年首演,刘德海琵琶独奏、原中央乐团(现中国交响乐团前身)协奏,李德伦指挥。琵琶协奏曲《草原小姐妹》由“引子”及连续不间断演奏的五个“乐段”组成。五个乐段的标题为:1. 草原放牧,2. 与暴风雪搏斗,3. 在寒夜中前进,4. 党的关怀记心间,5. 千万朵红花遍地开。作品的结构具有中国标题性多段体与西方奏鸣曲式综合的特点。在引子中,圆号奏出雄浑有力的序奏,之后琵琶奏出贯穿全曲的“小姐妹”主题。《草原放牧》由两个对比性的主题构成:第一主题来自动画片《草原英雄小姐妹》的主题歌,这个具有内蒙古民间音乐“短调”特征的音乐旋律由琵琶在弦乐器的伴奏下轻轻奏出;第二主题是一个抒情性的慢板结构,具有内蒙古民间音乐“长调”的特征,表现了内蒙古人民的幸福生活。这两个

① 吴祖强、王燕樵、刘德海:琵琶协奏曲《草原小姐妹》,人民音乐出版社1981年出版。

对比性的主题,成为奏鸣曲式的主部主题与副部主题,第一段实际上也就成为全曲“奏鸣曲式结构”的呈示部。《与暴风雪搏斗》实际上是全曲“奏鸣曲式结构”中的展开部,在这里,作曲家运用乐队一切可能手段营造暴风雪的氛围。“小姐妹”主题和第一主题变形音调在暴风雪氛围的展示之后出现,表现了小姐妹英勇、果敢地与暴风雪搏斗的情景。《在寒夜中前进》在全曲中是一个慢板的插部,在弦乐器的伴奏下,琵琶奏出缓慢行进的旋律。之后急速的马蹄声表现了营救队伍的来临。《党的关怀记心间》在全曲中起到的是再现部的作用,这是一个在第二主题材料基础上发展起来的段落,这个段落经过一定的发展之后逐渐把音乐推向全曲的高潮。《千万朵红花遍地开》是全曲的尾声,在弦乐与大管再次奏出第一主题之后,琵琶与乐队交相呼应、此起彼伏,把作品带入欢快、热烈的氛围。琵琶协奏曲《草原小姐妹》成为中国新音乐史上第一部琵琶与西方管弦乐队协奏的作品。为了使创作适应中国普通听众的审美口味,他们努力做到“雅俗共赏”。在具体方法上做到:运用旋律主导写作方法,使音乐形象易于捕捉;运用标题音乐的创作手法,使音乐内容便于联想;运用民族民间的音乐材料,使音乐语言便于接受;借鉴协奏曲、交响诗的结构手法,使作品戏剧性能量得以扩充;借鉴中国民间乐曲“多段聚集”的结构方法,使作品色彩性更加丰富;运用四五度叠置的“琵琶和弦”,使作品和声风格较为新颖;挖掘独奏琵琶的表现手法,使琵琶的艺术表现能力大大提升;等等。由于《草原小姐妹》的这些艺术成就,受到世界著名指挥家小泽征尔的喜爱,他指挥波士顿交响乐团先后在美国、中国演出并录制唱片,也使它成为“20 世纪华人音乐经典”。

“文革”结束、改革开放之后,吴祖强的音乐创作进入后期阶段。后期的创作与以前的创作相比较而言的不同点在于,把创作重点放在中国民族器乐经典文献的发掘方面。他运用现代音乐的创作与表现手段,改编创作了大量的这类作品。具有代表性的作品有:弦乐合奏《二泉映月》、《听松》、《良宵》,二胡与管弦乐《江河水》,琵琶与管弦乐音诗《春江花月夜》等。其中根据华彦钧的同名二胡作品改编的弦乐合奏《二泉映月》,是吴祖强后期影响较大的一部作品。早在 20 世纪 50 年代的时候,就有人把它改编为弦乐合奏,60 年代的时候也有人把它改编为弦乐四重奏。但是这两次改编活动,由于过分地拘泥于原作,未能获得听众的认同。1973 年他接受李德伦的提议,完成了这部改编创作作品,经小泽

征尔的诠释后成为家喻户晓的弦乐经典。吴祖强在改编创作中做到既重视原作的音乐风格与艺术气质,又注重发挥弦乐队自身的多声思维、音响丰富和戏剧表现能力强的优势,赋予原作以新的艺术能量。为了实现这个艺术构思,作曲家一方面勇于打破现有的音乐结构,为了适应弦乐队表现的需要,在作品的结构上适当地做出了必要的调整,在原曲民间自由变奏结构模式中,融入了西方再现复合三部曲式的结构手法。另一方面把二胡独奏音响空间加以扩大,审慎、恰当地将和声、复调、配器手法融入其中,使整个弦乐队成为一件“得心应手”的“独奏”乐器,使得原作在弦乐队的演绎中获得了音乐色彩与音响特征的升华。酣畅淋漓、催人泪下的艺术魅力没有在改编的过程中丧失,反而使得原作的戏剧性表现能量获得了较大的提升。基于此,弦乐合奏《二泉映月》成为当代中国作曲家改编传统名曲中的佳作。

吴祖强的音乐创作一方面广泛汲取欧洲、俄罗斯古典音乐作曲艺术的优秀传统,一方面悉心借鉴中国传统、民间音乐文化的精华,并在自己的创作实践中力求把这两者予以有机的融会贯通,创作出富有民族风格与个人气质的音乐作品。他的作品,技术手法严谨、音乐风格朴实、民族特色浓郁、时代特征鲜明。在民族器乐协奏曲的创作领域,在传统经典曲目现代化的探索领域中,都做出了成功的探索。为后人的继续探索,留下了系列范本。

第五节 旋律思维 调性写作——杜鸣心

杜鸣心(1928.8.19~),作曲家、音乐教育家。出生于湖北省潜江县。

1928年8月19日,杜鸣心出生于湖北潜江县高家场村。由于他是杜家独生子,故深得父母宠爱。幼年入武昌读小学,1937年“七七事变”爆发后,在国民革命军中任少校营长的父亲奉命开往上海前线,在著名的“淞沪战役”中牺牲。父亲去世后杜鸣心随即失学,靠母亲为他人作佣为生。1938年秋武汉失守,母亲忍痛将杜鸣心送进了“战时儿童收容所”。年幼的杜鸣心随难童入永川县战时儿童第二保育院。1939年陶行知在重庆创办了培养特殊天赋儿童的学校“育才学校”,由于杜鸣心具

备较高的音乐素质被选入,师从贺绿汀、任光等,由此开始音乐学习生涯。当时在重庆的音乐家黎国荃、李凌、范继森等,都主动到育才学校任教。由于他具备超常天赋和个人的努力,很快就成为学校中钢琴、小提琴、视唱练耳、作曲等方面都比较突出的学生。在师资短缺的情况下,同学们掀起了名为“小先生”的互教互学活动,杜鸣心第一次拿起笔,为诗歌《看谁功劳高》谱写旋律,在全校晚会上自弹自唱自己的“第一首歌”。抗战胜利后,育才学校由重庆迁到上海。学校送他到上海音乐专科学校师从著名钢琴教授拉查罗夫(俄籍)、吴乐懿继续深造钢琴演奏艺术。在钢琴学习之余,杜鸣心对作曲一直怀着浓厚兴趣。在一次音乐会上,育才学校合唱队演唱了杜鸣心创作的具有浓郁四川民歌风味的《嘉陵江船夫曲》。同时,又创作了一首在“国统区”影响较大的讽刺歌曲《薪水是个大活宝》,还创作了《新山歌》、《怀乡曲》等。1949年夏天,杜鸣心在香港共产党地下组织的帮助下,由香港直接奔赴华北地区,被安排在北京人民文工团(现中央歌剧院前身),担任钢琴伴奏及乐队小提琴演奏员。1949年的冬天,中央音乐学院在天津成立,杜鸣心随即成为该校视唱练耳、钢琴教师。

20世纪50年代初期,中国的音乐艺术教育事业百废待兴,国家定期选派部分优秀青年学生赴苏联及东欧社会主义国家学习音乐。经过学校严格考核,杜鸣心被推荐为赴苏留学生,学习钢琴表演。此时的杜鸣心开始把自己的人生目标设定在作曲方面,他当即向文化部门的有关领导提出申请。申请得到时任文化部办公厅主任的赵沨的支持,经过文化部与教育部的交涉,杜鸣心换专业的愿望终于实现。1954年夏被派往苏联莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院学习作曲,师从著名作曲家、莫斯科音乐学院教授、莫斯科大剧院院长米哈依尔·伊万诺维奇·楚拉基。在这位音乐教育家、作曲家、社会活动家的悉心指导下,杜鸣心的音乐创作能力迅速提高。创作了歌曲《一个黑人姑娘在歌唱》(艾青作词,1955)、钢琴独奏《练习曲》(1955)、《钢琴三重奏》(1956)、《弦乐四重奏》(1957)、交响序曲《节日》(1958)、管弦乐组曲《牛郎织女》等。在苏联期间,杜鸣心充分利用导师担任莫斯科大剧院院长的有利条件,经常在大剧院观赏各类歌剧、舞剧经典剧目。这个经历为他后来舞台戏剧音乐创作的成就,打下了坚实基础。1958年杜鸣心学成回国,任中央音乐学院作曲系作曲主科教师。

1958年秋杜鸣心与吴祖强合作创作了当代中国第一部较为成熟的大型舞剧《鱼美人》。该剧于1959年10月作为庆祝建国十周年剧目正式上演,受到普遍欢迎,从此也确立了杜鸣心作为当代著名音乐家的地位。1964年国家艺术主管机构准备排演芭蕾舞剧《红色娘子军》,组织决定由他们二人负责音乐创作,并加入了几个青年作曲家(施万春、戴宏威、王燕樵)。该剧于1964年秋天由新组建的中央歌剧舞剧院在北京上演,上演后立刻获得更为热烈的社会反响。中央歌剧舞剧院决定再创作一部表现中国工人阶级进行革命斗争的舞剧《纺织女工》,院领导把全剧音乐创作任务全部交给杜鸣心。由于后来“文革”的影响,该剧未能上演。“文革”时期的1969年,杜鸣心被组织分配到新成立的中国舞剧团,任音乐创作组负责人。在此期间,他与同行合作创作了中国新音乐史上另一部重要的芭蕾舞剧《沂蒙颂》。

“文革”后杜鸣心回到中央音乐学院作曲系从事作曲教学。1983年晋升为作曲教授,1984年任作曲系主任。在课余时间,杜鸣心仍然继续进行音乐创作,他的创作也从此进入“多产期”。为了表达自己对粉碎“四人帮”的喜悦心情,创作了管弦乐《青年圆舞曲》(1977);为了表达对周恩来总理的怀念之情,创作了抒情歌曲《请允许》(1977,柯岩作词)。此期的创作以交响乐为主,具有影响力的作品有:交响诗《飘扬吧,军旗》(1977)、交响音画《祖国的南海》(1978)、《青年交响乐》(1979)、交响幻想曲《洛神》(1981)、《小提琴协奏曲》(1982)、钢琴协奏曲《春之采》(1987)、交响曲《长征颂》(1988)、《节日序曲》(1989)、《第二钢琴协奏曲》(1991)、《第二小提琴协奏曲》(1993)、交响曲《长城颂》(2001)等。另外,还创作了芭蕾舞剧《玄凰》(1997)、电影音乐《浪涛滚滚》、《透过云层的霞光》、《原野》、《伤逝》、《李四光》、话剧《报童》、《唐人街的传说》等。

1981年作为中国作曲家代表团成员赴香港参加亚洲作曲家代表大会。1982年2月赴美国洛杉矶,为“迪斯尼公司”拍摄的第一部反映中国风貌的环幕电影《中国奇观》作曲、录音。1982年、1988年杜鸣心两次在香港举办个人作品音乐会,获得广泛欢迎与赞誉。1986年美国“华盛顿艺术中心”为杜鸣心小提琴协奏曲举办音乐会,杜鸣心成为第一个在这里上演作品的中国大陆音乐家。1993年应台湾省交响乐团邀请赴台访问,部分作品在“大师音乐聆听会”上首次登场。1994年接受法国著名轩尼诗家族授予的“轩尼诗创意与成就奖”,成为第三个获此殊荣的中

国人(另外两人为:谢晋、吴冠中)。作为一位音乐教育家,杜鸣心为国家的音乐创作事业培养了一批卓有成就的作曲家,他们是:瞿小松、叶小纲、苏聪、徐沛东、姚盛昌、王立平、屈文中、石夫、张丕基、郑秋枫、温中甲等。

杜鸣心的音乐创作生涯始于 20 世纪的 40 年代末,已经超过半个世纪。漫长的创作生涯可以分为三个阶段:1. 20 世纪 40 年代末期至建国初期,是他的“早期阶段”;2. 50 年代末期至“文革”结束,是他的“中期阶段”;3. “新时期”之后,是他的“后期阶段”。早期阶段以小型作品为主,中期阶段以舞台戏剧作品为主,后期阶段以交响乐作品为主。

“早期阶段”自他创作歌曲习作《看谁功劳高》开始,产生一定影响力的作品有:《嘉陵江船夫曲》、《新山歌》、《怀乡曲》、《薪水是个大活宝》等。其中的讽刺歌曲《薪水是个大活宝》在“国统区”内产生较大影响。早期阶段相对成熟的作品是:歌曲《一个黑人姑娘在歌唱》(1955,艾青作词)、钢琴独奏《练习曲》(1955)、《钢琴三重奏》(1956)、《弦乐四重奏》(1957)、交响序曲《节日》(1958)、管弦乐组曲《牛郎织女》等。

自 1958 年创作《鱼美人》开始,其个人创作生涯进入“中期阶段”。这个阶段的标志性创作就是杜鸣心与吴祖强合作创作于 1959 年的大型舞剧《鱼美人》。由于《鱼美人》的成功,也使杜鸣心跻身于当代中国著名作曲家的行列。这个阶段的另一部代表性作品,就是他参与创作的芭蕾舞剧《红色娘子军》。《红色娘子军》取得了更为辉煌的成功,音乐创作在“革命化、民族化、群众化”方面均取得了较大的成就,该剧随之也成为“文革”时期的“样板戏”。“文革”中期,杜鸣心被组织充实到新成立的中国舞剧团,任音乐创作组的负责人。之后与同行合作,按照“样板戏”的创作标准,创作了当代中国新音乐史上另一部重要的芭蕾舞剧《沂蒙颂》。其中舞剧《鱼美人》的音乐,由杜鸣心负责序幕、第一幕第一场、第三幕的写作。他写出了《鱼美人独舞》、《猎人独舞》、《水草舞》、《珊瑚舞》、《婚礼场面舞》等流传久远、广泛的著名性格舞蹈段落。《序幕》部分是整部作品的导引部分,在这里三个核心人物的主题依次出现。首先刻画的是静谧拂晓场景,在弦乐队朦胧、柔和线条的衬托下,钢片琴奏出晶莹剔透的点状音型,以此表现晨雾背景中的点点露珠;在竖琴的华彩乐句以后,圆号以连续的五声音阶构成的变和弦引出小提琴柔美、妩媚、翩

蹁的“鱼美人”主题；之后，洋溢着阳刚气质的“猎人”主题出现，鱼美人暗中观察，充满了爱慕之情；乐队以全奏的形式、爆发式的音响演奏大七和弦，随之引出了低音管乐器奏出的充满了阴险狡诈气质的“山妖”主题；在具有黑暗、阴沉色彩音流的衬托下，山妖将鱼美人掳掠而走；戏剧性的故事由此而展开。第一幕第一场中的《人参舞》是一首风趣幽默的进行曲风格作品，木管与弦乐器以简洁行进的乐句，配合着舞台上“人参老人”的行进步伐，充满了生活的情趣。猎人与山妖相遇，山妖乘其不备将之击入海底；随之，引出了刻画海底世界的第一幕第二场。缓慢、悠扬、摇曳、飘逸的“鱼美人”主题，是全剧美丽与正义的象征；作曲家以大小调式的自由交换、相差十六分音符的切分卡农展开、明暗交叉的色彩进行等手法，刻画了丰富多彩的海底世界。表现海底世界的著名性格舞蹈音乐《水草舞》以再现三段体的结构形式写成，A段（水草主题）建立在B大调上，动机式的主题只有4个小节，优雅、飘逸的音乐富于童谣的美感，作曲家以转调、重复、模进的手法将这个主题充分抻开，使水草摇曳、漂浮、轻盈、自在的形象活灵活现；B段是A段的对比性乐段，以模仿复调的手法构成；尾声是对前面音乐形象的总结。另一首表现海底世界绮丽景色的舞蹈音乐是《珊瑚舞》，这个以再现三段体的结构形式写成的舞段，也是一首晶莹剔透、快速进行的“性格舞”音乐。无穷动风格的“珊瑚”主题在弦乐队拨奏音型的衬托下，由三支长笛以快速轻巧的方式演绎开来。之后的抒情性中段由单簧管和双簧管奏出，以三度上行移调进行的方式呈现乐思。在节奏手法方面，左手声部的切分音型为快速进行的音乐增加了活跃、轻盈的气氛。杜鸣心在《鱼美人》创作中体现出来的舞剧音乐创作特点是：善于用非常简洁的音符，刻画人物的性格、表现戏剧的形象。音乐风格优美、典雅，技术手法娴熟、简练，个人气质纯净、委婉。

由杜鸣心与吴祖强任核心成员的舞剧《红色娘子军》，是杜鸣心个人“中期”创作生涯的另一座“高峰”。杜鸣心负责全剧中的“第四场”的后半部分、“第五场”与“第六场”之间的“过场”以及整个“第六场”。另外，剧中主要人物洪常青、南霸天主题，混声四部合唱《万泉河水清又清》主要是由杜鸣心创作的。这首歌曲是作曲家直接从海南民歌《五指山歌》改编而来。《万泉河水清又清》的创作原型是海南民歌《五指山歌》。从以上两个谱例的比较中，我们不难发现，杜鸣心的改编创作音乐语言更

为流畅、旋律起伏更为丰富、戏剧容量更为宽广。《万泉河水清又清》可以视为当代民歌改编创作中的精品。轻松、愉快洋溢着青春气息的《快乐的女战士》，是一段经典式的舞蹈音乐；在双簧管《万泉河水清又清》主题旋律的导引下，单簧管以分解主和弦的手法奏出自信、跳跃的女战士舞蹈主题；抒情、流畅的中段部分由弦乐队和小号交替呈现；这段音乐结构精巧、配器清新，已经成为音乐会上的保留曲目。第五、六场之间的过场音乐《排山倒海乘胜追击》是一段在幕前表现的集体舞蹈音乐，作曲家将管弦乐队的交响化手法有机地运用到这个简短的音乐中，在 4 小节的前奏以后，弦乐、木管、铜管交替以富于动力进行的音型呈现开来，打击乐器予以烘托。《常青就义》音乐，是整部舞剧主要人物形象刻画、表现的核心部分，也是整场音乐的“点睛”之笔；在第一小提琴、大提琴齐奏的“常青主题”引领下，刻画英雄人物精神世界的一系列乐段分别呈现开来：行将就义的洪常青回忆战斗历程的场面，作曲家用单簧管奏出《娘子军连歌》的动机，以此表现对以往战斗历程的回顾；杜鸣心运用“插标签”的手法，将《国际歌》主题运用在常青昂首挺胸、奔赴刑场的大无畏形象塑造中，再辅以混声无词合唱，音乐从 e 小调转到同名大调，形象地塑造了革命战士大义凛然、英勇不屈的崇高形象；第六场最后的三个舞段分别是《解放》、《化悲痛为力量》和《向前进！向前进！》，三个舞段一气呵成、连续进行；在《向前进！向前进！》中，作曲家对黄准原作的主题做出了创造性的发展，将原作中的进行曲风格“抻长”为颂歌风格，并将全剧结束在“毕卡迪三和弦”上。芭蕾舞剧《红色娘子军》“文革”期间在江青的直接主持下，又进行过一次修改。由于政治原因，这次修改活动吴祖强被排斥在外，主要由杜鸣心负责修改作品的配器并定稿。之后，杜鸣心根据全剧音乐又简编了一部钢琴独奏《红色娘子军》组曲，该组曲已经成为中国部分钢琴家音乐会的保留曲目。

20 世纪 70 年代末期，随着“文革”的结束与杜鸣心回到恢复正常教学活动的中央音乐学院任教，他的音乐创作开始进入“高峰阶段”（后期阶段）。此期具有一定社会影响力的作品有：管弦乐《青年圆舞曲》（1977）、交响诗《飘扬吧，军旗》（1977）、交响音画《祖国的南海》（1978）、《青年交响乐》（1979）、交响幻想曲《洛神》（1981）、《第一小提琴协奏曲》（1982）、小提琴与管弦乐组曲《新疆之旅》（1984）、《第一钢琴协奏曲“春之采”》（1987）、交响曲《长征颂》（1988）、管弦乐《节日序曲》（1989）、《第

二钢琴协奏曲》(1991)、管弦乐《节日序曲》(1991)、《第二小提琴协奏曲》(1993)、交响曲《长城颂》(2001)等。还有一批小型题材的作品:抒情歌曲《请允许》(1977,柯岩作词)、独唱《捎个梦儿回家乡》、钢琴组曲《海南之恋》、室内乐《水乡吟》、声乐套曲《慈禧太后》等。如果说中期的创作使他获得了全国性的声誉的话,后期则使他开始获得世界性声誉。鉴于他的创作所取得的国际影响力,著名的 BMG 公司为他的代表作《第一小提琴协奏曲》、《第二小提琴协奏曲》、《第一钢琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》、交响诗《洛神》、交响音画《祖国的南海》、交响曲《青年》、《长城颂》录制了 CD,在世界范围发行。

作于 1978 年的交响音画《祖国的南海》,是他深入海南岛、西沙群岛生活之后的产物,也是他后期阶段第一部有分量的作品。该曲是按照“标题音乐”的模式创作而成的,全曲由四个乐章组成:1. 日出,2. 渔汛,3. 月夜,4. 波涛。作曲家通过对南海地区“日出”这一司空见惯自然现象的描写与表现,抒发作曲家对将到来的美好新生活的希冀之情;作曲家通过对南海地区的劳作季节“渔汛”的描写与表现,体现了作曲家热爱劳动、热爱劳动人民的质朴情感;作曲家通过对优美、温馨、宁静、安逸的“月夜”的描写与表现,抒发了作曲家对温馨、美好、幸福爱情生活的热爱之情;作曲家通过对大海“波涛”起伏、动荡的描写与表现,表现了作曲家眼中的南海渔民敢于、善于与自然界的险恶环境斗争,并最终取得胜利的大无畏精神。作曲家选取四个不同的典型环境,从不同的侧面描写了祖国南海的风土人情与自然景观,表现了南海人民的辛勤劳作与幸福生活,歌颂了祖国安定团结的大好局面与欣欣向荣的社会风貌。作品借景抒情,预示了中国的改革开放事业将要发生的翻天覆地的变化。

作于 1979 年的交响曲《青年》是专门为中央音乐学院附属小学“红领巾乐队”创作的。作品由四个乐章组成:第一乐章《前奏曲》表现的是现代青年昂扬的精神和活泼的性格,这种性格确立了整部作品的基本精神气质。乐章以奏鸣曲式的结构形式写成,A 大调的主部主题单簧管与长笛奏出,音乐富于朝气、风格乐观向上;E 大调的副部主题由小提琴和单簧管依次呈现出来,音乐风格轻松愉悦。展开部中的两个主题以变形、展开、压缩等方式交替呈现出来,以此深入刻画青年人的精神世界。再现部清新简洁、乐观豁达。第二乐章《夜曲》是一个速度徐缓、旋律优美的乐章,建立在再现三部曲性结构的基础上。该乐章表现了青年人对美

好爱情的向往,对人生友谊的珍视,对人生美好未来的期望。A段的音乐主题在竖琴与弦乐队轻盈音型的伴奏下由双簧管奏出,富于田园牧歌色彩的旋律给人以恬淡、悠闲的心理感受。B段音乐建立在柔美的小调性上,主题仍由双簧管演奏。再现部分以“倒影”的方式进行,增加了乐章的结构感。第三乐章《圆舞曲》是一个轻松愉快的圆舞乐章,建立在复合三部曲式的基础上。乐章表现了青年人对现实人生的无限热爱之情。第四乐章《终曲》是一个速度欢快、情绪热烈、精神亢奋的乐章,表现了现代社会的青年人奋发向上的青春朝气和一往无前的坚定斗志。乐章使用回旋奏鸣曲式的结构形式写成,贯穿于整个乐章的主部主题坚毅沉着、蓬勃向上,成为整个乐章的基本风格。快速进行的第一插部是对青年愉快劳动场景的刻画。再现部先由小提琴、小号的卡农进行呈现出来,管弦乐队以全奏的形式予以衬托。作品就在这种你追我赶、愉快劳动、奋发向上的艺术氛围中结束。

作于1981年的交响幻想曲《洛神》,是作曲家为自己在香港举办的个人作品音乐会专门创作的一部交响音乐作品(首演于香港荃湾会堂),也是杜鸣心在阅读了中国浪漫主义的古典文学名作《洛神赋》后感而发的产物。《洛神》表现了郁郁寡欢的陈思王(曹植)和多愁善感的洛神之间悲欢离合的爱情故事。他们二人一个是不甘寂寞且又才华横溢的皇家世子,一个是充满了传奇色彩、向往人间幸福生活的多情仙女。二人的邂逅,必将产生一番惊世骇俗的爱情故事。作曲家在创作中借鉴了柴科夫斯基在交响幻想曲《罗密欧与朱丽叶》中的手法,扬音乐之所长、避音乐之所短,忽略人物形态、矛盾冲突细节的描写与刻画,而以写意的手法表现二人的精神世界、情感冲突与戏剧意境。交响幻想曲《洛神》采用奏鸣性的三部结构手法写成。引子以色彩性和弦的叠置,营造富于神奇色彩的浪漫氛围。进入第一部分后,陈思王主题(音乐材料来自古曲《关山月》)与洛神的主题以主部和副部主题的顺序先后呈现出来。主部主题具有忧郁、深沉、辽远的精神气质,副部主题具有浪漫幻想的风格,两个主题的风格富于丰富的戏剧性能量。在展开性的第二部分中,这两个主题先以复调的手法并置地发展,然后再予以戏剧性地展开;在再现性的第三部分中,对第一部分的基础材料给予了变化再现;尾声部分是对全曲的总结。交响幻想曲《洛神》集中地表现了二人从偶然邂逅,到一见倾心、如胶似漆,再到生离死别的爱情悲剧。作曲家以自己的

音乐语言深刻地揭露了封建社会对美好人性的压抑与摧残,表现了古代才子佳人对个性解放的强烈向往却又无果而终的悲剧性结局。杜鸣心在创作中没有具体地对二人的邂逅、爱慕、缠绵等做出描述。而是以简洁的笔法,对他们各自的身份、性格、情感做出了勾勒。寥寥数笔,却又入木三分,其他的人物、情节等,都可以由听众以自己的审美经验、生活经历予以填充,这就给听众留下了巨大的想象和再创作的空间。作曲家将民族乐派的音乐语言、浪漫主义的艺术观念和现代音乐“多调性叠置”的手法有机地融合在一起,极大地丰富了作品的艺术表现力和感染力。

作于1982年的《第一小提琴协奏曲》^①,是应日本小提琴演奏家西崎崇子的委约创作的。该作也可以称之为“反潮流”的作品,因为20世纪80年代的中国音乐界正是“新潮音乐”风起云涌的时代,作曲家们纷纷对西方现代音乐技巧、观念趋之若鹜。而杜鸣心则始终坚守自己的传统创作观念与手法,始终按照调性思维和旋律主体观念进行自己的创作活动。《小提琴协奏曲》就是杜鸣心这种创作观念的产物。作品首演于香港荃湾会堂,西崎崇子独奏、香港交响乐团协奏。作品按照欧洲传统协奏曲三乐章的结构写成。第一乐章建立在d羽调式上,在这里作曲家没有按照传统协奏曲惯常使用的“双呈示部”结构,而是采用缓慢抒情的小提琴独奏作为引子,然后引出一个华彩乐段,之后抒情优美、如歌似唱的呈示部主部主题直接呈示出来。第二乐章建立在^bE宫调式上,作曲家充分发挥自己擅长创作气息悠长的歌唱性旋律的优势,将小提琴富于人声美感的歌唱潜质充分发掘出来,乐队与独奏者都沉浸在浪漫、温馨、恬静的乐音浮动时空之中。以回旋奏鸣曲式的结构形式写成的第三乐章建立在A徵调式上,主部主题以更加富于活力的形式再度出现,使作品的首尾对应,统一性、完整性加强,也使作品的抒情气质更为鲜明、动力感更为突出。在作品的结构方面,做到了有继承又有创新。在横向与纵向的乐音组织手法方面,杜鸣心按照自己既定的调性思维展开乐思,同时也使当地采用现代音乐中的“多调性叠置”的技法,经常使三和弦、七和弦、九和弦平行进行。在旋律进行方面,杜鸣心始终坚守着旋律突出的创作原则,尤其注重旋律的歌唱性陈述与民族风格突出表现。以上这些观念与手法,都使得《小提琴协奏曲》在新时期的中国新音乐历史上

① 杜鸣心:《小提琴协奏曲》(钢琴伴奏谱),《音乐创作》1987年第2期。

成为“反潮流”作品中的代表。

作于 1987 年的《第一钢琴协奏曲“春之采”》，1988 年首演于香港举办的杜鸣心第二次个人作品音乐会。这是一部标题性交响音乐作品，也是按照调性音乐的思维、欧洲传统协奏曲的结构形式写成的。由于作曲家本人有着较为娴熟、深厚的钢琴演奏技巧与素养，所以钢琴辉煌的演奏技巧与管弦乐队绚烂的色彩音响，在作品中都得到了充分的展示。协奏曲“春之采”全曲建立在 sol、do、la、re 四音音列构成的主导动机的基础上，在若干不同的调性上，根据音乐发展需要数次展示这个“四音主题”。“四音主题”第一次是在引子中出现，第二次是以第一乐章副部主题的身份出现，第三次是在第二乐章主题的结尾处出现，第四次是作为第三乐章的主部主题和尾声的身份出现。与四音主题相辅相成的是第二乐章的主题。气势宏伟的第一乐章采用奏鸣曲式的结构形式写成，引子部分(1~16 小节)先由小提琴在高音区的升 F 音上以弱奏的方式引出八度长音，第 2 小节开始便由双簧管用八分音符在 B 大调上奏出“四音主题”，之后圆号予以回应，象征着春天的气息在迅速发散、蔓延。独奏钢琴在第 12 小节进入，生机勃勃的独奏钢琴以五连音半音进行的动机，由低处往高处“滚动”呈现，乐队予以烘托气氛，为气势如虹的主部主题的进入做出铺垫。只有两小节的主部主题(17~18 小节)建立在 c 小调上，音乐风格坚定、乐观、活力充沛，由钢琴与乐队反复呈现 6 次以后，引出了副部主题(59~62 小节)，主题采用“四音主题”构成，先由弦乐器在降 D 大调上奏出，钢琴以三连音音型的轻盈织体予以应和。“四音主题”随后转到了独奏钢琴声部上来，抒情、激越的副部进而整体地坦露出来。展开部是第一乐章呈示部音乐风格与艺术构思的进一步发展，主部主题集中在钢琴声部上，副部主题由钢琴与乐队综合呈现与发展，钢琴与乐队之间在这里进行了一次热情似火、酣畅淋漓的对话与竞奏，辉煌的钢琴技巧与璀璨的乐队音色有了一个充分展示的“平台”。华彩乐段与尾声是对前面发展的炫技性深入展开与宏观性总结，独奏钢琴在这里再度奏出富于向上冲击能量的“四音主题”，乐章就在这种热情洋溢、光芒四射的氛围中结束。建立在再现三部曲性结构基础上的第二乐章是一个优美抒情、幽静深邃的“夜曲”风格乐章。三拍子的慢板进行，承载着具有月下情歌风味的乐章主题。这个主题也是建立在贯穿于全曲的四音音列的基础上的。这个主题分别由钢琴、木管、弦乐器奏出，经过配器

处理每次出现都有新鲜的色彩。第三乐章是一个热情似火、激情洋溢的“无穷动”式的急速乐章,作曲家将“托卡塔”技法运用得娴熟、自信、酣畅淋漓。“四音主题”在这个乐章中被演化为急速涌动的“音流乐潮”,斑驳陆离的乐队音响与美轮美奂的钢琴独奏为这个乐章写下了辉煌的句号。该作被推选为“20 世纪华人音乐经典”,在 1994 年举办的“全国第八届交响乐比赛”中获得一等奖。

从 20 世纪的 90 年代开始,杜鸣心试图对自己以往的创作方法与审美标准做出一些突破。于是,借鉴西方现代创作手法与观念的尝试性作品,开始走向音乐舞台。完成于 1991 年的《第二钢琴协奏曲》是杜鸣心在自己的创作中尝试吸收西方现代音乐创作技法与观念的作品。作曲家借鉴西方的“十二音”创作技法,在第一乐章中设计了一个“音高序列主题”。这个序列中的前四个音 sol、re、fa、do,又是贯穿于三个乐章的核心“音列”。这样,整部作品就被“统一”在这个音列之内。完成于 1993 年的《第二小提琴协奏曲》,是作曲家从中国古老哲学文献典籍中汲取灵感的哲理性大型作品。作曲家根据自己的人生感悟,试图以“庄周梦蝶”的典故,表现“人生如梦、梦如人生”的哲理。在这部作品中,已经没有杜鸣心前期创作中的优美旋律。多调性、泛调性的运用更加自由、更加宽泛。与其他作曲家相比较而言,杜鸣心在这类作品的创作中,更为喜好使用非严格的“十二音”手法,因为这种手法可以使歌唱性因素更为突出、表现性特征更为鲜明。这种探索,与维也纳表现主义音乐家贝尔格的风格有所接近,这类手法在他的创作中不占主流地位。

杜鸣心的音乐创作是站在中国传统文化的精神与西方经典音乐的技术基础上进行自己的音乐创作的。始终坚持旋律的主导作用和调性的基础作用,是杜鸣心音乐创作的美学基础;音乐形象鲜明生动、音乐旋律优美流畅、和声配器简洁凝练,是杜鸣心音乐作品的艺术特征;民族民间音乐风格鲜明突出、传统经典文化精神浓郁厚重,是杜鸣心音乐创作的个性风格;审慎、适当地汲取 20 世纪西方现代音乐技法,是杜鸣心技术运用的核心原则;观念技法、形式结构服从于艺术构思、作品内容,是杜鸣心音乐创作批评的核心标准。杜鸣心以自己不事张扬的创作实践践行着“二为”、“三化”的主流批评标准,并为这些标准做出了权威的注释。故,戏剧性、抒情性、民族性是杜鸣心的个性风格。这种风格使他成为当代中国音乐创作领域的“新古典主义者”。

第六节 与时俱进的“弄潮儿”——朱践耳

朱践耳(1922. 10. 18~),作曲家。原名朱荣实、字朴臣,原籍安徽泾县。

1922年10月18日,朱践耳出生于天津一个商人家庭。祖父时期朱家举家迁居上海,开设纱厂和面粉厂,随即成为20世纪初期的民族资本家。在“洋面粉”、“洋布”的冲击下,祖父的面粉厂等逐渐被挤垮。幼年时朱践耳家中有两台钢琴(其中有一台钢琴可以自动演奏),以及小提琴、曼陀林、大八音盒等乐器。母亲在闲暇时也时常演奏月琴、聆听留声机中的古典音乐。这种环境为朱践耳提供了耳濡目染音乐艺术的条件。他3岁时父亲因病去世,家道开始没落。在失去父亲的单亲家庭中,朱践耳养成了沉默寡言、不喜交际、善于思考的习惯。1931年插班进入私立上海中学附属小学五年级学习;11岁入初中。13岁时身体孱弱的母亲去世,与兄弟姐妹一起依靠家庭遗产生活。兄姐希望他从事土木工程建筑专业,14岁他考入光华大学附中学习理工科。30年代后期,入石人望兴办的训练班学习键钮手风琴。40年代初,他立志学习音乐,开始随钱仁康学习和声。1940年报考国立音乐专科学校未果。此时的朱践耳身患重病,咯血不止。养病期间通过收音机收听西方古典音乐和中国民族音乐,学习了音乐基础知识。受到聂耳音乐作品及人生经历的影响,开始尝试作曲,先后创作了歌曲《摇篮曲》、《浪淘沙》、《春,你几时归?》、《梦》、《孤独》等。为了体现自己新型人生价值取向(像聂耳一样走革命音乐道路)把自己原名“荣实”、字“朴臣”更改为“践耳”。

1945年赴苏北解放区,创作合唱《英勇的红军,向你们致敬》(1945)、合唱《迎一九四六》(1945)、儿歌《送给战斗英雄尝》(1946)、歌曲《敲碎你的脑袋》(1946)、歌曲《打得好》(1947)、小型器乐合奏《南泥湾变奏曲》(1947)等。其中的群众歌曲《打得好》创作于“莱芜战役”后,歌曲以河北民歌《对花》材料为基础,把原作轻松愉快的音乐风格,转变为富于爆发力和战斗激情的旋律。该作曾经在解放区军民中广泛传唱,并流传全国。也曾被编入《淮海战役组歌》,在1949年“第一次中华全国文艺工作者代表大会”上正式演出。几年部队生活后,朱践耳身体奇迹般好

转。1949年11月,朱践耳所在的部队文工团集体转业到新成立的上海电影厂,他被分配到音乐组专门从事电影音乐创作。创作了自己第一部电影音乐作品《大地重光》以及《海上风暴》等。1952年先后进入北京电影制片厂、中央新闻纪录电影制片厂。为故事片《龙须沟》(与苏民合作)、大型纪录片《和平万岁》(与何方、雷振邦合作)、纪录片《伟大的土地改革》作曲。民族器乐合奏《翻身日子》(该作后来被改编为同名钢琴独奏曲,并获得了广泛传播)就是为《伟大的土地改革》创作配乐中的选段。1954年电影系统争取到几个音乐专业留学苏联名额,他成为选拔对象,并顺利通过中央音乐学院组织的业务考试。1955年终于实现自己赴苏联学习音乐的夙愿,入莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院,师从谢·阿·巴拉萨年教授学习作曲。在苏联留学五年间,他意识到自己“非科班”的局限,在钢琴演奏、听觉训练、文献阅读等方面勤奋、刻苦、扎实地予以强化训练。此后,朱践耳的音乐素养产生质的飞跃,使他从文工团音乐战士脱胎换骨成为专业作曲家。此时,创作出具备专业水准的钢琴序曲第1号《告诉你》、第2号《流水》,为独幕芭蕾《思凡》创作的钢琴独奏曲《叙事诗》、《主题与变奏曲》,双簧管独奏《春天的歌》,《弦乐四重奏》,管弦乐《节日序曲》,交响诗《祖国颂》,交响合唱《英雄的诗篇》(1960,歌词选用毛泽东的诗词)等。

1960年学成归国,在上海实验歌剧院任专职作曲。此时学习雷锋的热潮席卷全国,群众歌咏运动也蓬勃展开。为了适应时代要求,将创作转到群众歌曲领域。1963年选择雷锋生前喜爱的诗歌,谱写了《唱支山歌给党听》。1963年至1965年,歌曲创作开始进入丰收期,产生一批影响全国的群众歌曲:《接过雷锋的枪》、《梦见毛主席》、《到农村去,到边疆去》、《比学赶帮争上游》、《有一个黑人姑娘》等。1962年至1966年间创作器乐作品有:钢琴独奏《云南民歌五首》、大合唱《南海风暴》(与司徒汉、萧白合作)、《焦裕禄》(与王强合作)、电影音乐《在烈火中永生》、舞剧《南海长城》、无伴奏合唱《他们在祖国的怀抱里》(与刘念劬合作)等。这些作品在创作观念、技术手法方面都带着鲜明的时代印记。“文革”开始后朱践耳成为“控制使用”对象,在“样板团”外围做一些改编、配器工作。“文革”后期朱践耳与施咏康合作根据芭蕾舞剧《白毛女》的音乐,改编创作了弦乐四重奏《白毛女》。作品完成后,重新受到社会关注,调入上海交响乐团任专职创作员。1976年秋天“四人帮”问题解决后,朱践耳欢

欣鼓舞,立刻为郭沫若诗歌《水调歌头·粉碎四人帮》创作音乐,以此倾吐自己长年的抑郁。此后欢庆胜利、歌唱春天、怀念领袖、迎接新时代的作品不断创作诞生出来:如弦乐合奏《怀念》(1978)、歌曲《周总理日夜操劳为人民》、《朱德军长挑军粮》、《科学的春天》等。

1978年十一届三中全会召开,提出了“实践是检验真理的唯一标准”的论断,制订了“实事求是”、“解放思想”、“改革开放”的基本政策。在这种政治背景下,朱践耳开始反思中国的历史与现实问题,反思自己以往的创作倾向。他开始自己创作历程上的又一次“蜕变”与升华,并创作志向定位在交响音乐领域。1980年2月“蜕变”与升华的标志性作品管弦乐《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》诞生于世。这部表现“天安门事件”的作品,在1981年举办的“全国第一届交响乐评奖”中获得优秀奖。1982年朱践耳完成了标志着创作观念更新的交响组曲《黔岭素描》,在1982年5月举办的第十届“上海之春”上首演,获得创作奖。1984年完成了表现云南风情的交响音诗《纳西一奇》,在1984年5月举办的第十一届“上海之春”上首演,再度获得创作奖。1985年完成了《第一交响曲》,首演于1986年第十二届“上海之春”,1992年获得中国唱片社的“金唱片奖”。之后,又先后创作了《第二交响曲》(1987)、《第三交响曲“西藏”》(1988)、唢呐协奏曲《天乐》(1989)、《第四交响曲》(为竹笛与22件弦乐而作,1990)、《第五交响曲》(1991)等。其中的《第四交响曲》获得荷兰“玛丽·何塞皇后国际作曲比赛”大奖。1994年朱践耳利用赴美国探亲的机会创作了《第六交响曲》、《第七交响曲》、《第八交响曲》以及一部《小交响曲》。1996年为了迎接香港回归祖国,朱践耳创作了交响诗《百年沧桑》;1999年为了迎接新世纪创作了《第九交响曲》;1998年创作了表现朱践耳个人人格追求的交响曲《第十交响曲“江雪”》。与此同时,歌曲、室内乐领域也有所涉足。作品有:女中音独唱套曲《骨肉情》(1980)、艺术歌曲《清晰的记忆》(1981)、无伴奏合唱套曲《绿油油的水乡》(1981)、民族器乐重奏《和》(1993)、《玉》等。鉴于朱践耳在交响乐创作方面取得的巨大成就,1989年朱践耳被推选为上海市音乐家协会主席;1990年被授予上海市劳动模范的称号;1991年获得首届上海市文学艺术最高奖“杰出贡献奖”;1993年当选为上海市文学艺术界联合会主席……

回顾朱践耳 60 余年的创作历程,可以将之分为三个阶段:“早期阶段”(1945 年至 1955 年)、“中期阶段”(1955 年至 1978 年)、“晚期阶段”(1978 年至 21 世纪初)。

“早期阶段”可称为朱践耳音乐创作的“准备阶段”。从自学音乐理论与创作开始,到 1955 年公派苏联留学为止。在朱践耳的创作生涯中,准备阶段为他人生经历和音乐修养打下坚实的基础。这个阶段的代表作是:歌曲《打得好》(1947)、小型器乐合奏《南泥湾变奏曲》(1947)、电影音乐《大地重光》、《海上风暴》、《龙须沟》(与苏民合作)、大型纪录片《和平万岁》(与何方、雷振邦合作)、纪录片《伟大的土地改革》等。其中流传全国的作品是:群众歌曲《打得好》和民族器乐合奏《翻身日子》(纪录片《伟大的土地改革》配乐中的选段)。后者已经成为当代民族器乐音乐会上的保留曲目。

“中期阶段”可称为朱践耳音乐创作的“起飞阶段”。这个阶段的代表作是:钢琴序曲第 1 号《告诉你》、第 2 号《流水》(1955),为独幕芭蕾《思凡》创作的钢琴独奏曲《叙事诗》(1958)、《主题与变奏曲》(1956)、《云南民歌五首》(1962),双簧管独奏《春天的歌》、《弦乐四重奏》,管弦乐《节日序曲》,交响诗《祖国颂》,交响合唱《英雄的诗篇》(1960,歌词选用毛泽东的诗词),大合唱《南海风暴》(与司徒汉、萧白合作)、《焦裕禄》(与王强合作),无伴奏合唱《他们在祖国的怀抱里》(与刘念劬合作)、《唱支山歌给党听》(1963)、《接过雷锋的枪》、《梦见毛主席》(1963)、《到农村去,到边疆去》(1963)、《比学赶帮争上游》、《有一个黑人姑娘》,电影音乐《在烈火中永生》、舞剧《南海长城》、《烈火中永生》(1965)等。

其中,在苏联学习期间创作的管弦乐《节日序曲》^①是作曲家朱践耳在建国初期创作的较为成熟的管弦乐作品。该作被莫斯科柴科夫斯基音乐学院管弦乐团演奏后灌制成唱片,成为苏联广播电台的永久保留性节目。这首音乐会序曲创作于 1958 年,上海文艺出版社于 1963 年出版了总谱。作品以奏鸣曲式的结构写成。引子(1 至 29 小节)由小号和圆号交替奏出富于号召性的音乐主题,表现了人们听到号召以后,从四面八方涌向节日的广场。呈示部(30 至 120 小节)的主部主题是一个富于川流不息、奔腾向前人格精神特征的形象,由木管组的长笛和单簧管奏

① 朱践耳:《节日序曲》,上海文艺出版社 1963 年出版。

出。舒展、深情的副部主题先由低音弦乐器咏唱一遍之后,再由小提琴在高音声部上奏出。之后再由乐队合奏,音乐变得更为真挚、抒情、热烈。展开部(139~304 小节)是一个较为长大的段落。开始是引子号角主题的再现,号角主题在这里作了一定的变化,变得更为热烈、激情,更加富于动感。铜管乐器、木管乐器、弦乐器与打击乐器交响,把作品带入富于狂欢色彩的展开部的主体部分。展开部的主体部分从富于川流不息、奔腾向前人格精神特征的呈示部的主部主题开始,这个主题依次从中提琴、第二小提琴、木管、大提琴上出现,力度由弱到强、声部由少至多。作曲家在这里把赋格段的艺术手法运用得淋漓尽致。因为这个主部主题富于一往无前的动态特征,使用赋格段的写作手法,可以形成万马奔腾、百川汇海的动态特征。深情、舒展、颂歌式的副部主题由双簧管在降 D 大调上幽静、缓慢地奏出,作曲家在这里塑造的是优美温馨的节日夜间景色。在经过一个过渡段落之后,这个主题再由第一和第二小提琴以较快的速度奏出,音乐开始变得温暖、真挚。随着其他声部的不断进入,音乐热烈的气氛和激动的情绪再度显现出来。再现部(305~357 小节)的主部主题转由小提琴奏出,音乐的动态形象更为鲜明,情绪更为热烈,作曲家在这里营造的是节日狂欢的景象。在尾声中,主部主题的音乐节奏被拉长了一倍,由铜管乐器以丰满和声的形式奏出,副部的主题、引子的主题依次以动机的形式出现,庄严辉煌、热情洋溢的尾声一气呵成。朱践耳的这部《节日序曲》以比较简洁明快的艺术形式和正统严谨的现实主义艺术手法,准确、深刻地表现了新中国成立初期中国人民朝气蓬勃、乐观向上的时代精神,成为新中国初期管弦乐创作的标志性作品之一,也成为中国当代交响音乐会上的保留曲目。

1959 年春天开始动笔,1960 年写成的交响合唱《英雄的诗篇》,是一部具有磅礴气势、绚丽色彩的作品。作曲家创造性地把合唱队、交响乐队与毛泽东的六首气势磅礴的诗歌结合起来,创作为一部六个乐章、具有严谨结构的套曲。毛泽东的这些诗词正式发表于 1958 年,正在苏联学习的朱践耳从这些具有博大精神气质的诗词中获得了创作灵感,1959 年从中选择了表现工农红军万里长征题材的六首诗词《清平乐·六盘山》、《西江月·井冈山》、《菩萨蛮·大柏地》、《十六字令·山》、《忆秦娥·娄山关》、《七律·长征》作为合唱交响乐的题材与歌词。由于毛泽东诗词具有大气磅礴、跌宕起伏的英雄气势和令人荡气回肠的艺术感

染力,在当时有许多音乐家为其谱曲,但是他们大多采用独唱的形式。而朱践耳则以交响乐队与大合唱的表现形式来为其谱曲。由于这种艺术形式自身所具有的交响性与戏剧性特征,从精神气质方面与毛泽东诗词的原作比较接近。第一乐章《清平乐·六盘山》的歌词是毛泽东率领工农红军经过六盘山主峰时的作品,诗歌突出了突破天险的豪情,乐章采用奏鸣曲式的结构写成;第二乐章《西江月·井冈山》的歌词是毛泽东在赢得“黄洋界保卫战”胜利后内心喜悦的表现,乐章采用复三部曲式写成;第三乐章《菩萨蛮·大柏地》的歌词是诗人在第四次反围剿经过大柏地时有感而发的产物,乐章采用单三部曲式写成;第四乐章《十六字令·山》的歌词是诗人纵马山顶“惊回首”的感受,乐章采用回旋曲式写成;第五乐章《忆秦娥·娄山关》的歌词是为颂扬红军攻占遵义城北娄山关天险事迹创作;第六乐章《七律·长征》的歌词是诗人对红军长征的自豪颂扬,乐章采用回旋奏鸣曲式写成。交响合唱《英雄的诗篇》是作曲家对大型音乐艺术形式的初步探索,从这部恢弘的作品中,我们可以发现作曲家已经具备了娴熟驾驭大型音乐形式的才能。

作于1963年的独唱歌曲《唱支山歌给党听》是朱践耳歌曲创作中的杰出代表,也是20世纪60年代初期中国的时代声音,还是深深地影响了一个时代的著名歌曲。在这首抒情歌曲中,朱践耳用音乐的旋律对诗歌的形象与意境,做出了恰如其分的描述与表现。当歌词在袒露词作者内心感激心情的时候,旋律的风格高亢、激越;当讲述自己过去苦难生活的时候,音乐变得压抑、悲愤。音乐旋律的表现性,在《唱支山歌给党听》中得到了淋漓尽致地运用。该作于1963年春天由藏族著名歌唱家才旦卓玛首次演唱,后不胫而走,成为歌唱共产党、歌唱领袖的时代颂歌。由朱践耳自己作词的群众歌曲《接过雷锋的枪》(1963)是朱践耳歌曲创作中的杰出代表。作品是一个非再现的单三部曲式,A段由两个乐句组成;B段建立在A段的关系小调上,并且以开放性结束;C段虽然是新材料,但是与前两段有着内在逻辑的必然性。该作与《唱支山歌给党听》一样,也成为当代中国的时代声音。

“文革”全面展开之后,与时俱进的“弄潮儿”朱践耳也不得不进入“蛰伏期”,只能在“样板团”做一些改编、配器工作。后来,不甘寂寞的朱践耳与施咏康合作,根据芭蕾舞剧《白毛女》的音乐,于1972年春改编创作弦乐四重奏《白毛女》。这部作品是根据歌剧和舞剧版本的《白毛女》

中部分音乐材料,重新组织创作而成。作品由引子和三个部分组成:引子是对主人公喜儿敢于斗争性格的揭示与表现。第一部分由《北风吹》天真、活泼的曲调开始,之后音乐逐渐转化为深沉、抑郁,好像在诉说着生活的艰辛与苦难。之后第一小提琴在高音区奏出抒情、优美的主题,音乐又变得明朗而富于幻想的色彩。但是这种对幸福憧憬的情绪未能长久,音乐进入悲剧、冲突的第二部分。在第二部分中,引子主题在四个声部中先后出现,表现了喜儿坚忍不拔的反抗精神。但是在强大的黑暗势力面前,个人的力量终究是有限的,巨大的悲剧现实降临在喜儿的身上。在悲痛欲绝的倾诉与哀鸣之后,八路军脚步声与行军的号角声由远而近,喜儿满怀喜悦迎上前去,随即音乐进入第三部分。在第三部分中,《北风吹》的主题变得热情洋溢、激情满怀,好像喜儿在欢庆报仇雪恨与翻身解放。作品立足于现实主义的创作标准,政治性标准、现实性内容、形象性手法是该作的创作特征。

1978年至21世纪初期的“晚期阶段”,可以称为朱践耳音乐创作的“升华阶段”。在这个时期中,朱践耳把自己的创作志向定位在交响音乐领域。

作于1978年的弦乐合奏曲《怀念》,是他表达自己对老一辈无产阶级革命家无限怀念之情的作品,也是在西方管弦乐创作领域触及重大题材的第一次尝试。与此同时,朱践耳开始酝酿自己反映现实重大政治、历史题材的交响音乐作品。1980年2月,“升华阶段”的标志性作品管弦乐《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》诞生于世。这部作品是他在“天安门事件”中的英雄人物和敢于同“四人帮”斗争直至付出宝贵生命的张志新烈士事迹的感召下,经过两年酝酿、创作后完成的。在创作这部作品之前,朱践耳曾先后两次赴北京采访1976年清明节“天安门事件”的参与者以及被政治迫害的英雄人物,他把采访的感受转化为音乐的语言,用富于戏剧性的音乐形式和富于民族风格的音乐语汇,创作了这部管弦乐作品。栩栩如生地刻画了当代中国社会上的政治勇士,表达了作曲家对英雄人物的感激与敬仰之情,展露了作曲家对中国社会现实政治问题的一些哲理思考。作品采用奏鸣曲式的结构形式写成。呈示部中充满忧患意识、诘问气质的主部主题由双簧管奏出,之后乐队将之做出富于戏剧性的发展。代表英雄与黑暗统治做斗争的副部主题由四支圆号以不协和的强音奏出,之后由定音鼓的骇人节律将音乐引入

展开部。在展开部中,首先把副部材料发展成一个赋格乐段,之后再加入主部主题的材料,使之与副部主题作对比性的对位展开。两个尖锐矛盾对立的主题,在这里得到了充分的戏剧性展开。再现部首先从引子材料进入,之后引出副部主题。副部主题陈述后,充满忧患意识、诘问气质的主部主题再度呈现出来,反复吟唱着,好像是在吟唱中诘问现实、历史,又好像是在诘问人生。该作在1981年举办的“全国第一届交响乐评奖”活动中获得优秀奖。

20世纪80年代初期,是中国社会对内实行政治经济体制改革、对外实行开放政策的时期。随着国门洞开,西方现代音乐的创作技法与批评观念也开始进入中国。具有创新意识的中国音乐家们开始如饥似渴地学习、借鉴这些新技法与新观念。此时的朱践耳虽然已经年近六旬,与时俱进、始终站在时代潮头的人生准则,驱使他去认真、全面地学习、借鉴这些新事物,并开始尝试在自己的新作品中使用它们。其中的交响组曲《黔岭素描》就是这种创作转向的标志性作品。1981年,朱践耳赴贵州东南部的苗族与侗族聚居地采风,被当地淳朴的民族风情和绚丽的自然环境深深地吸引与感动,回到上海之后便创作了交响组曲《黔岭素描》。作品完成于1982年5月,在第10届“上海之春”音乐会上首次演出并获得创作奖。朱践耳在创作中采用苗族、侗族丰富多彩的音乐素材,将这些材料与他刚刚掌握的西方现代音乐创作技法结合起来。同时,借鉴美术创作中的“单色木刻”手法,完成了这组“音乐风情画”。作品由四个乐章组成:在第一乐章《赛芦笙》中,作曲家描绘的是黔岭地区盛大节日的场景,在这个节日中为了彰显各自的美丽与实力,侗族数个芦笙队参加“赛芦笙”活动。由于侗族民间芦笙队之间的定调不同,在数管齐发的音响进行中出现了不同调性之间并置展开的奇异音响。作曲家抓住这种特征,先由两个声部刻画两支芦笙队间的竞奏;然后,由三个声部以E、D、B三个不同调性的芦笙旋律进行,分别代表三个不同音高芦笙队的音乐形象,将它们以同步进行的方式予以展开,造成偶然音乐特有的横向旋律对位的喧闹性音响特色与横向声部并置的色彩性和声进行。这种手法的使用打破了传统赋格曲的结构特点与表现手法,赋予赋格曲以新型的民族化内涵。在第二乐章《吹直箫老人》中,作曲家描绘的是一个苗族吹箫老人的艺术形象。再现三段体的结构形式中,首先由小提琴与中提琴在不协和和弦颤音弱奏的衬托下,长笛与低音单簧管先

后模仿高音与低音箫的音色奏出幽深、飘逸的独奏。音乐材料来自苗族的“飞歌”，旋律时而轻柔飘逸、时而温柔婉转，时而宁静神秘、时而淳朴宽厚，像是在思考人生，又像是在深沉诉说。在第三乐章《月夜情歌》中，作曲家描绘的是一幅月下情人对歌的美妙场景。A 部在弦乐队摇曳音型的伴奏下，双簧管奏出甜美、温馨、醉人的情歌旋律，钢片琴以点点闪烁的晶莹敲击，模仿月光在水面上的晶莹亮光。B 部的气氛开始变得热烈、欢快起来，由大提琴承担这段音乐的主题，表现青年人丰富的内心世界。随着 A 段的再现，音乐又回到了月下情歌的美妙意境中去。在第四乐章《节日》中，作曲家描绘的是一幅节日欢庆的场面。乐队的力度由弱而强、演奏速度由慢而快，在音乐形象方面给人以节日场景由远而近的视觉联想。作曲家以回旋曲式的模式结构乐章，运用节拍频繁交替并穿插多变切分节奏的结构手法，描绘喧闹、嘈杂的节日气氛和熙熙攘攘、人头攒动的涌动人潮，以舞蹈性的音乐语言表现艺术形象，在第二插部中以苗族“飞歌”的歌唱性材料增强对比性。主部又回到喧闹、嘈杂的节日景象中。《黔岭素描》以非三度叠置、非传统功能的色彩和声，侗族特殊调式与多调性并置的横向结合手法，复杂多变的横向节奏组织手段等西方现代音乐基本组织原则，与鲜明色彩、浓郁风情的民族音乐材料有机地融为一体。作品既标新立异、又返璞归真。

1982 年和 1983 年，朱践耳先后两次赴云南丽江采风、体验生活。1984 年 3 月完成了表现云南风情的交响音诗《纳西一奇》^①。纳西族是云南丽江地区的少数民族，这个民族具有悠久的文化传统，又以勇敢、剽悍著称于世。在唐代创造了独特的象形文字东巴文，并以这种文字写下了文学巨著《东巴经》；绚丽、神秘的东巴舞蹈和东巴舞谱，是迄今为止发现的最早舞谱；纳西族的全音阶、朗诵调、复调合唱、双调性葫芦笙、口弦等音乐语言形式和表现手法；都是人类艺术的瑰宝。在采风结束后，作曲家受到纳西族四个标题的口弦音乐启发，创作了这部四个乐章的交响音诗。对于作品的意境，作曲家是这样说的：“四个乐章的意境，其表面上是在写景，实质上是在刻画民族所特有的性格：第一、三乐章是深情含蓄；第二、四乐章是粗犷奔放。”“曾有人误解，认为四个乐章应为四奇。我说，就是一奇：一个奇特民族的奇特性格和奇妙

① 朱践耳：《交响音诗《纳西一奇》》，人民音乐出版社 1990 年出版。

的音乐文化。”^①四个乐章的名称也是按照原口弦音乐的标题来命名,它们分别是:第一乐章《铜盆滴漏》是一首静谧的夜曲体裁,采用再现三部曲式写成,低音乐器的“滴漏”声和D中心音贯穿于整个乐章。A段的主题旋律由中音萨克斯管奏出,音乐材料来自纳西族民歌《谷凄》,该民歌建立在全音阶的基础上,并以 $\sharp C$ 音为核心。悠长的旋律由萨克斯管以缓慢的颤音、滑音方式呈现开来,具有静寂、神秘、悠远的风格。B段的音乐材料来自纳西族民间情歌二重唱《时受》,这个音乐材料具有吟诵调的风格,由木管、铜管、弦乐分为六个乐器组在四个调上平行与卡农进行。A¹段(36~44小节)是对A段的压缩再现。第二乐章《蜜蜂过江》是一段谐谑性的音乐,采用再现三部曲式写成,蜜蜂主题来自纳西民歌《喂玛达》建立在E商调上,主题手法与俄罗斯民族乐派里姆斯基-科萨科夫在《野蜂飞舞》中的手法有异曲同工之趣。大江主题建立在 $\flat B$ 商调上。在B段中,作曲家用造型的手法,描写蜜蜂从四面八方汇集过来,成群结队、由远而近、由近而远、飞越江河的情景。再现乐段中,两个主题的调性互换,暗喻蜜蜂已经飞跃水流湍急的大江。第三乐章《母女夜话》是一个表现母女深情对话的乐章,采用变奏曲式的结构写成。独奏的大提琴和小提琴分别代表母亲和女儿两个形象,两个主题的材料分别来自东巴唱腔和纳西族民歌《拉百穷家女》。代表母亲形象的大提琴独奏主题建立在f羽调式上,代表女儿形象的小提琴独奏主题建立在c角调式上。在对话进行中,两个旋律分别出现在不同的调性上,之后又回到相同的调上。第四乐章《狗追马鹿》为刻画狩猎场景的、风格粗犷的终曲,采用带引子和尾声的二部曲式写成。这个乐章既是民间狩猎情景的描绘,又是纳西民族剽悍、勇猛性格的真实写照。作曲家以声部逐渐增厚、调性逐渐复杂、节奏逐渐繁复的手法,营造猎人云集、追逐猎物的热闹场景。原始音调与繁复的节律组合在一起,并以卡农、模进与横向可动对位的手法烘托着气氛。作曲家以民间音乐和西方现代音乐手法,将多调性、复合节奏、非常规乐器组合等有机地融合在一起,使得作品具有浓郁的民族性和鲜明的个性。《纳西一奇》在1984年5月举办的第十一届“上海之春”上首演,并获得创作奖。

1978年开始构思、1985年8月动笔、1986年3月完成的《第一交响

① 朱践耳:《生活启示录——主题与变奏曲》,《中国音乐学》1991年第4期。

曲》，同年5月由陈燮阳指挥上海交响乐团首演于第十二届“上海之春”，并获得创作一等奖，1992年获得中国唱片社的“金唱片奖”。这是一部对“文化大革命”做出作曲家个人深刻反思的交响乐作品，是朱践耳以交响音乐鞭挞现实社会、展开哲理思考的首部交响乐作品。作曲家通过强烈的戏剧性冲突，表现了真善美与假丑恶、人性与兽性、文明与愚昧的剧烈冲突和殊死搏斗。为了更好地揭示作品的思想内容，在作品中首次使用“十二音序列”技法。作曲家以没有标题的标题性思维展开音乐，每个乐章均以一个富于浓郁情感色彩的标点符号作为标题。第一乐章《?》采用非规范的、压缩再现部的奏鸣曲式结构写成，中心音是D。引子的主题是一个令听众毛骨悚然的呼号性材料，把听众的想象带到了一个动荡、阴森的时代氛围之内。呈示部的主部主题以十二音序列构成，严峻、深沉的主题由弦乐器奏出。在七个音组成的呆滞、冷峻、阴森的固定音型伴奏下，畸形的副部主题由第一小提琴奏出。这个主题是对扭曲人格的表现，该主题以主部主题的序列在逆行、倒影处理后成型。在展开部中出现了一个赋格段，赋格段的主题来自主部主题。主部主题的材料在这里被变形处理，以极其丑陋、痉挛的变形刺耳音调，表现“文革”时期社会环境的严酷与人格精神的扭曲。在对引子主题做出动力性再现之后，第一乐章在作曲家不断自我诘问的意境中结束。第二乐章《?!》是一个以音乐变形手法展现丑陋“文革”场景的一幅“音乐漫画”，乐章的中心音是F。作曲家采用现代音乐经常使用的对原始材料进行夸张、变形与“拼贴”的技法组合乐章内的各种材料。在这里，朱践耳把“文革”时期盛行的“样板戏”过门音乐片段和“打砸抢”活动中经常演唱的所谓“造反歌曲”、“红卫兵战歌”，经过变形处理后予以“拼贴”起来。在这类典型化的时代音乐集中压缩再现的冲击下，听众的心理被带入一个癫狂、粗暴、狰狞的环境中。第三乐章《……》是作曲家个人悲凄内心世界的深刻展示，中心音是 $\flat A$ 。先由中提琴奏出悲哀、沉闷、凄凉风格的挽歌，然后由双簧管奏出呜咽、抽泣式的哀叹旋律，之后由小提琴奏出悲哀、忧愤式的愤懑音调。音乐情绪由悲哀、悲愤，转而忧心如焚，深刻表现了作曲家对“文革”现实苦难的不满和对祖国人民命运的担忧。第四乐章《!》是一部宏大的赋格乐章，中心音是D。赋格曲的主题具有坚毅、刚强的进行曲风格，这个主题在呈示之后，先后在不同的声部上出现，并以复调的技法对之进行多声部的有机组合。随着各个声部的进入，这部作品也进入高

潮阶段。随后,引子主题转化为大气磅礴、气势恢弘的风格。第一乐章再现部在引子主题之后出人意料地进入,音乐也随之变得深情、委婉。在尾声中,第三乐章忧郁、悲凄的旋律再度出现,梦魇般的音调刺激着人们的耳鼓,好像在警示着社会。最后,音乐结束在第一乐章尾声的经过句上。作曲家试图以此昭示听众:动乱的年代已经过去,前面的道路仍将崎岖,中华民族应当对过去的历史进行深刻的反思与哲理的思考。朱践耳在《第一交响曲》中,为了实现作品对政治内涵深刻揭示的创作目的,首次采用欧洲现代音乐十二音“序列技法”。通过艺术化的处理,做到了技法有机地服务于创作构思,政治内容与哲理思考恰当地融入作品本体。

1987年8月完成的《第二交响曲》,也是一部以“文革”为创作题材的交响音乐作品,与《第一交响曲》一起,都是表现“文革”悲剧、揭示历史哲理的“姐妹篇”。该作于1988年5月由上海交响乐团首演于第十三届“上海之春”,并获得“上海市交响乐发展基金会奖”,1994年获得“全国第八届音乐作品(交响乐)评奖活动”的一等奖。为了表现特定的艺术构思,在作品中朱践耳采用了中国的特色乐器锯琴,用这件特色乐器表现人们痛苦的呻吟和凄厉的哭泣。完成于1988年的《第三交响曲》是一部献给藏族同胞的风俗性交响音乐作品。在这部作品中,朱践耳再度回到《黔岭素描》、《纳西一奇》以音乐的描述手法,表现自然、社会种种美好风土人情的创作途径上来。作品描绘了神圣、庄严、神秘的藏传佛教寺庙,勾勒了绮丽、壮观、神奇的雅鲁藏布江,渲染了拉萨城市节日喜庆、欢腾、喧闹的人间生活气氛。透过这一幅幅绚烂、绮丽的风俗性画面,向听众展示了人与自然高度融合的现代新西藏。

完成于1989年的唢呐协奏曲《天乐》,是一部民族吹管乐器与西方交响乐队有机融合的作品。在这部作品中,对传统唢呐演奏技巧做出大胆的拓展与创新。要求独奏者自如、准确、娴熟地演奏平均律或非平均律上的各种乐音,并且能够自如频繁地转调;还要求演奏家掌握南、北派唢呐的音乐风格与作品。由于中国传统乐器与西方的管弦乐队在律制方面有所差异,《天乐》在中西乐器音色结合、律制衔接方面,都做出了一定的探索。沿着中西乐器结合探索的道路,1990年完成了为中国竹笛与22件弦乐器而作的《第四交响曲“6、4、2—1”》。从乐队形态上看,这部作品具有室内乐与协奏曲的特点,但是作曲家还是将之命名为《第四

交响曲》。该作标题为：“6、4、2—1”这个标题构思的灵感来自“玛丽·何塞皇后国际作曲比赛”章程中对乐器使用的要求：22 件弦乐器（其中第一、二小提琴各 6 把、中提琴、大提琴各 4 把、低音提琴 2 把）和一件木管乐器。在此基础上，朱践耳借鉴中国传统民族器乐曲命名时采用的数字思维方式，以 6、4、2—1（ $6+6+4+4+2-1=22-1$ ）命名。在这部作品中，朱践耳更为自由地采用现代音乐技法。诸如：无调性、无标题、自由十二音技法、音色音乐技法等。此时的中国音乐界，正是新观念、新技法的现代音乐大行其道的时期，作为时代“弄潮儿”的朱践耳自然不甘落后，《第四交响曲》就是朱践耳对之心慕手追的代表性成果。由于作品技法要求所限，朱践耳在这部作品中摒弃了以往自己创作中擅长的现实性、抒情性、戏剧性的艺术个性，进入高度的理性、缜密的逻辑演绎状态。《第四交响曲》于 1990 年 11 月 16 日获得荷兰“玛丽·何塞皇后国际作曲比赛”大奖。完成并首演于 1991 年的《第五交响曲》是一部以打击乐器为主的作品，在打击乐器中又突出地表现中国大鼓，整部作品是一种亢奋精神的淋漓宣泄。

1994 年，朱践耳利用赴美国探亲的机会创作了《第六交响曲》、《第七交响曲》、《第八交响曲》、琵琶协奏曲《玉》以及《小交响曲》。《第六交响曲“3Y”》的第一乐章完成于 1992 年，并完成了第二、三乐章的钢琴缩编谱，1994 年在美国完成配器并定稿，1995 年 5 月由陈燮阳指挥上海交响乐团首演于第十六届“上海之春”。全曲由三个乐章构成：1. YE, 2. YUN, 3. YANG。作曲家受西方现代音乐创作中的磁带音乐（tape music）和具体音乐（musique concrete）的启发，在对西部地区采风的原始音响进行剪裁、拼接之后与交响乐队组合而成。第一乐章在录有唢呐诵经与高音民歌的录音磁带Ⅰ的基础上加入交响乐队，并偶尔插入录音磁带Ⅱ中的民间器乐素材。第二乐章在录有小三弦与女声民歌的录音磁带Ⅰ的基础上，与交响乐队的弦乐队相结合，并偶尔插入录音磁带Ⅱ中的民间器乐素材。第三乐章在录有民间歌曲、巴乌、口弦音乐的基础上，与录音磁带Ⅰ与交响乐队结合。《第七交响曲“天籁·地籁·人籁”》是一部供五位打击乐演奏家表演的单乐章交响性作品。这部作品以金属类打击乐为主，要求每位演奏家要演奏多件乐器。第一乐章“天籁”主要使用金属类打击乐器，音响效果晶莹剔透；第二乐章“地籁”采用的是皮革材质的鼓类乐器，中国鼓与西方鼓同时发响，直敲得地动山摇、摄人心

魄;第三乐章“人籁”全部采用铜质金属打击乐器演奏,表现人间现实生活的种种现象和人生命运的不可捉摸。《第八交响曲“求索”》是为一个大提琴独奏和一组打击乐器而写的一部体裁创新性作品。从音乐形态上看,该作属于室内乐类。大提琴可以视为作曲家(“探索者”)个人的化身,一个打击乐演奏家与他演奏的16件乐器,可以视为作曲家“探索者”所处的外部生存环境。作品源自于屈原《离骚》中的两句诗:“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”。作曲家还为作品题写了四句话:“求索的路是漫长的,求索的心是孤独的,求索的代价是巨大的,求索的精神是不朽的。”

1996年,为了迎接香港回归祖国,朱践耳创作了交响诗《百年沧桑》。尽管该作是为了迎接香港回归而创作的,但是作曲家在构思的时候,并没有局限在香港回归这一个特定的历史事件中。而是借用这个事件的契机,通过这部作品,反映中华民族一百余年不懈抗争的艰难历程。朱践耳对中国近代历史做出过深入的思考,这部作品就是他对这类思考的结论。作品由三个部分构成:第一部分(1~205小节)表现的是中华民族在近代历史上饱受苦难;第二部分(206~342小节)表现的是中国人民前赴后继、英勇奋斗的感人情景;第三部分(343~420小节)表现的是中华民族欢庆胜利的热烈场面。为了使作品通俗易懂,朱践耳在这里采用了“插标签”^①的创作手法,在第一部分中采用聂耳歌曲《铁蹄下的歌女》的音乐片段,以此作为“苦难主题”的基本材料,用以表现帝国主义侵略者对中国人民的凌辱、奴役;在第二部分中采用聂耳的《自卫歌》、《义勇军进行曲》、古曲《满江红》的音乐片段,以这些音乐作品包含的抗争、奋进、斗争的社会性内涵与艺术性特质,表现中国人民不怕牺牲、前赴后继,与侵略者英勇斗争的艰难历程。作曲家试图通过一部作品高度地浓缩中国近现代的重大历史事件,并以此唤起听众的爱国热情。该作在“97 迎接香港回归音乐作品征集活动”中获得管弦乐作品的“金奖”。

完成于1999年初的《第九交响曲》,是朱践耳为了迎接即将到来的21世纪而创作的。这是一部史诗性与哲理性兼备的交响曲。作品由三

① 所谓“插标签”,是20世纪50年代中期音乐批评领域对器乐创作普遍存在的以现有革命历史歌曲作为作品主题的做法的称谓。这样做,一来可以使听众耳熟能详,二来可以使自己的创作打上“政治进步”的标签。

个乐章组成:第一乐章给人以历史的深沉感与沧桑感,以带引子、尾声的再现三部曲式的结构形式写成。大提琴的独奏以沧桑历史老人的形象出现,在娓娓诉说中又包含着诘问与思考,在喃喃自语中潜藏着玄妙与古奥。第二乐章是一部优美、静寂的心灵的夜曲,以再现三部曲式的结构形式写成。在这里,既是作曲家对人类文明历史的回忆,又是朱践耳对人类文明未来的追问。一切终极关怀都在貌似平和、深邃的音乐语言中展开。第三乐章由嘹亮的号角声引出锲而不舍、坚韧不屈的进行曲风格的音乐主题,主题在呈现与发展过程中虽然一直处于犬牙交错、跌宕起伏的状态,但是向前的精神是不可阻挡、一往无前的。在尾声中,沧桑历史老人的形象再度出现,像是在向人们讲述人生的箴言。之后,纯真的童声合唱送来了《摇篮曲》的乐音。作曲家似乎在以一个历史老人的口吻告喻听众:人类社会在历经磨难之后,又迎来了美好的童年。

可能是基于作曲家普遍存在的对数字“9”的恐惧心理,1998年4月,朱践耳在《第九交响曲》之前创作了表现作曲家个人人格追求的交响曲《第十交响曲“江雪”》。该作是应美国哈佛大学费罗姆基金会的委约而创作的,1999年10月9日由陈燮阳指挥上海交响乐团首演于“上海交响乐团建团120周年音乐会”。《第十交响曲》的演奏形式是:磁带录音的京剧老生吟唱、古琴与交响乐队。作品的灵感来自于唐代著名诗人柳宗元的诗作《江雪》:“千山鸟飞绝,万径人踪灭,孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。”虽然是基于这首古诗,但作曲家不是单纯地为古诗配乐,他说:“这首交响曲,并非为古诗谱曲,也不在写柳宗元的个人遭遇,而是借助于诗的意境,以吟、诵、唱相结合的手法,加上古琴新韵,站在今人的立场上,给以交响化、现代化的表述,以弘扬浩然正气与独立人格精神。”^①作品由引子、三个类似于中国传统“唐大曲”的“散序”、“中序”、“破”的段落和尾声组成。引子部分由序号①至④组成,“散序”部分由序号⑤至⑫组成,“中序”部分由序号⑬至⑳组成,“破”部分由序号㉓至㉖组成,尾声部分由序号㉗至㉘组成。在作品中,古琴独奏、老生吟唱、黑头吟唱、青衣吟唱随着音乐的进行相继进入,在“破”部分中,引入中国古代文人借以喻人的古代琴曲《梅花三弄》主题,象征着主人公在历经污泥浊水的荡涤、腥风血雨的洗礼之后高洁、神圣人性品格的凸显。

① 引自:1999年12月15日《朱践耳交响乐作品音乐会节目单》。

朱践耳在歌曲、室内乐领域也有所涉足。作品有:钢琴曲《云南民歌五首》、女中音独唱套曲《骨肉情》(1980)、艺术歌曲《清晰的记忆》(1981)、《远航》、无伴奏合唱套曲《绿油油的水乡》(1981)、《弦乐四重奏》(根据苏联留学期间创作的《弦乐三折》改编,1980)、民族器乐重奏《和》(1993)等。

纵观朱践耳一生的创作道路,我们可以发现他是一个与时俱进的“弄潮儿”。在每个历史时期,朱践耳都能够运用自己敏锐的政治触觉,及时地调整自己的创作方向,使自己的创作始终站在时代的潮头,执掌当代中国新音乐创作的“牛耳”。在他“早期阶段”的时候,朱践耳就确立了自己面向现实社会、现实人生的处世原则和像聂耳那样进行创作的艺术理想。按照这种人生志向和艺术理想,创作出了歌曲《打得好》、民族器乐合奏《翻身日子》。“中期阶段”的朱践耳根据现实政治处境的变化,及时地调整自己的创作方向,创作的交响诗《祖国颂》,交响合唱《英雄的诗篇》、歌曲《唱支山歌给党听》、《接过雷锋的枪》、《梦见毛主席》、《到农村去,到边疆去》、《比学赶帮争上游》等,成为引领中国时代精神的声音。“后期阶段”的朱践耳步入艺术人生最为辉煌的时期。“第一”至“第十”交响乐、系列管弦乐作品,一方面记录着作曲家个人艺术创作观念、技术手段的转换;另一方面也从一定程度上代表着当代中国新音乐创作道路的走向。这些作品使他成为中国当代最具有代表性、影响力的作曲家,也使他成为当代中国音乐创作的“弄潮儿”。朱践耳的艺术成功为当代中国音乐家的个人价值实现,做出了一个示范。其艺术成功的个人条件是:丰富的人生经历、娴熟的艺术技巧、睿智的个人悟性;其艺术成功的制胜之道是:与时俱进。

第七节 “暗香”浮动六十载——罗忠镕

罗忠镕(1924. 12. 12~),作曲家、音乐教育家。四川三台县人。

1924年12月12日,罗忠镕出生于四川省三台县的一个农民家庭。幼年的罗忠镕耳濡目染了四川民间音乐与戏曲。10岁入县城小学,中学以后受到音乐刊物《新音乐》影响,立志学习音乐。1942年考入四川省立艺术专科学校,学习小提琴演奏,这是他平生第一次接触小提琴与

钢琴。1944 年考入设在重庆青木关的国立音乐院分院,师从戴粹伦学习小提琴。此后该校更名为上海音乐专科学校于 1946 年迁回上海,罗忠镕随该校迁往。谭小麟从美国学成回国,被上海国立音专聘为作曲系主任。谭小麟为音专学生讲授亨德米特现代作曲体系中的“二部写作”,罗忠镕便进入作曲系旁听谭小麟的课程。现代音乐的创作观念及其技法,开始深入罗忠镕的心中。之后,罗忠镕还曾经师从丁善德先生学习对位法等课程。解放战争时期,罗忠镕参加了国统区学生的民主爱国运动。为了运动的深入展开,宣传歌曲创作成为当务之急。1947 年罗忠镕得到署名为“左弦”创作的歌词《山那边哟好地方》,他随口为这首歌词哼出了一个曲调,大家觉得这个曲调好听,便立刻在群众中教唱,其生涯第一部作品《山那边哟好地方》〔左弦作词、菩萨(罗忠镕笔名)作曲〕就诞生了。在这里词作者用“山那边”暗喻解放区,表达作者对民主新生活的向往。这首具有浓郁民族风味的抒情歌曲,不但在国统区内广泛流传,还流传到解放区。1948 年 10 月为了保障罗忠镕的人身安全,在共产党地下组织的安排下,罗忠镕到达苏北解放区。1949 年 6 月罗忠镕随中国人民解放军再度回到上海,在上海市军事管制委员会文艺处工作。1949 年冬被派往中央音乐学院华东分院(原上海国立音专、现上海音乐学院前身)任音乐教育专修班和声教员、副主任。创作艺术歌曲《卖儿谣》(1948,廖晓帆诗)、《什么花,什么人?》(1950,苏北民间诗歌)。在这里,他一边为来自解放区的音乐干部教授和声学,一边再度向丁善德学习对位法、赋格写作等。

1951 年被组织分配到中央音乐学院音乐工作团创作组。后跟随该团先后并入中央歌舞团、中央乐团创作组,任专职作曲。1960 年开始兼任中央音乐学院作曲教学工作。此间独立创作的作品有:《第一钢琴小奏鸣曲》(1952),《中国民歌无伴奏合唱四首》(1953),《第二钢琴小奏鸣曲》(1954),民族器乐合奏《春江花月夜》(1954),管弦乐《圆舞曲》二首(1954、1956),独唱与钢琴《云南民歌六首》(1956),舞蹈音乐《孔雀舞》(1956,1957 年该作获世界青年联欢节“金质奖”),男高音、女高音与混声四部合唱《阿细跳月》(1956),管弦乐《庆祝十三陵水库落成典礼序曲》(1958),《第一交响曲》(1959),交响组曲《洪湖赤卫队》(1960),交响诗《江姐》(1960)、《雷锋》(1963),管弦乐《四川组曲》(1963),《第二交响曲“在烈火中永生”》(1964)等。参与创作并在其中发挥主要作用的作品

有:交响诗《保卫延安》、交响音乐《沙家浜》等。“文革”后罗忠镕被打成“裴多菲俱乐部”的头目。虽然他参与创作的交响音乐《沙家浜》,成为八部“样板戏”之一,但这并没有给他带来荣耀,反而成为“破坏革命样板戏”的罪人。从“文革”开始到结束,创作进入“封笔”状态。罗忠镕利用这段时间研究贝多芬、勃拉姆斯等古典音乐家的乐谱;学习亨德米特《作曲技法》并翻译其中部分章节;思考五声音阶的和声问题;探索和声配置的中国化问题等。这些理论学习与思考,为后来创作的腾飞打下坚实的技术理论基础。

“新时期”以后,伴随音乐界思想解放运动,罗忠镕的音乐创作重新开始,并进入一个新境界。他一面努力学习西方现代音乐创作技术,一面勤奋创作具有现代音乐技术与个人艺术风格的作品。此时罗忠镕在继续关注现实政治的同时,开始注重新型音乐语言的探索与使用。改编了混声合唱《十里长街送总理》(1977,根据周巍峙原曲改编),创作了管弦乐《广东民间乐曲三首》(1979)、《管乐五重奏》(1980)、《蒙古舞曲两首》(1980)、无伴奏混声四部合唱《再访娄山》(1982,廖公弦诗)等。1984年调入新组建的中国音乐学院,任作曲系教授。80年代中期后,音乐创作进入高峰期。罗忠镕把此时的创作领域定位在“室内性”(室内乐、艺术歌曲等)体裁之内。代表性的作品是:艺术歌曲《宋词三首》(1980、1983、1986),女高音与钢琴《舒婷诗两首》(1984、1990),《第一弦乐四重奏》(1987),艺术歌曲《唐人绝句五首》(1984至1987),《第二弦乐四重奏》(1985),箏与管弦乐队《暗香》(1988至1989),独唱、箏、箏与扬琴《唐人绝句五首》(1992),管子与管弦乐队《小开门》(1992),管弦乐《江南序曲》(1993),古琴与民族乐队《琴韵》(1993),《第三弦乐四重奏》(1997),管弦乐《罗铮画意》(2000)等。1985年鉴于罗忠镕在音乐创作领域取得的成就,“联邦德国学术交流中心”(DAAD)给予其赴西柏林从事音乐创作与音乐学术交流活动的资助。1988年被推选为“北京现代音乐学会”会长。作为一名音乐教育家,罗忠镕为中国音乐艺术事业培养了一批作曲家,其中以当代著名作曲家陈其钢为代表。在理论著述方面,主编了《现代音乐欣赏词典》^①。

① 罗忠镕主编:《现代音乐欣赏词典》,高等教育出版社(北京)1997年第1版。该词典是国内第一部将20世纪40年代以来,西方现代音乐作品、人物和中国现代音乐作品、人物荟萃于一起的音乐作品词典。

从罗忠镕创作风格演进与艺术特征转化看,其创作历程可以分为三个阶段:第一个为“早期阶段”(40年代中期至60年代初期),第二个为“中期阶段”(60年代初期至70年代末期),第三个阶段为“后期阶段”(80年代初期至20世纪末期)。

罗忠镕“早期阶段”创作数量较多。此时的罗忠镕广泛涉猎各类音乐题材与体裁,如饥似渴地学习西方古典与现代作曲理论与技法,虚心学习中国传统歌舞音乐、民族器乐、戏曲曲艺音乐的艺术手法,试图在中西结合方面探索出自己的一条道路。此期的歌曲作品有:群众歌曲《山那边哟好地方》(1947,左弦作词)、艺术歌曲《卖儿谣》(1948,廖晓帆诗)、《什么花,什么人?》(1950,苏北民间诗歌)、《放牛羊》(1950,王愿坚诗)、独唱与钢琴《云南民歌六首》(《小河淌水》、《安宁州》、《弥渡山歌》、《送郎》、《绣荷包》、《虾蟆调》,1956)、男高音女高音与混声四部合唱《阿细跳月》(1956)、《新疆民歌女声重唱两首》(《依拉拉》、《掀起你的盖头来》,1956)、《中国民歌无伴奏合唱四首》(《清凉酒》、《蓝花花》、《嘉陵江号子》、《月下情歌》,1953~1958)、《中国民歌独唱与钢琴》(《蓝花花》、《落水天》、《花花扇儿摇》,1956~1963)、男中音与钢琴《娄山关》(1957,毛泽东诗)、《民谣曲三首》(《牧歌》、《车水谣》、《闹秋种》,1958至1960年)、《秋之歌·杜牧绝句三首》(《山行》、《南陵道中》、《寄扬州韩绰判官》,1962)、《新诗歌曲三首》(《春雨》、《江南春》、《夜歌》,1957~1962)、《囚歌》(1962,叶挺诗)等。此期的器乐作品有:《第一钢琴小奏鸣曲》(1952)、《第二钢琴小奏鸣曲》(1954)、民族器乐合奏《春江花月夜》(1954)、管弦乐《圆舞曲》二首(1954、1956)、舞蹈音乐《孔雀舞》(1956)、管弦乐《庆祝十三陵水库落成典礼序曲》(1958)、《第一交响曲》(1958至1959年)、交响组曲《洪湖赤卫队》(1960)、交响诗《江姐》(1960)、交响诗《保卫延安》(1960)、《雷锋》(1963)、管弦乐《四川组曲》(1963)、《第二交响曲“在烈火中永生”》(1963~1964)。电影音乐作品有:《停战以后》(1962),参与创作的大型作品有:交响音乐《沙家浜》等。

其中的群众歌曲《山那边哟好地方》,是罗忠镕个人创作生涯中的第一部作品,也是艺术性与思想性均佳的作品。作曲家采用民间语言的音韵,以近乎于念白的音调,表现了“山那边”美好的自然景色与火热的新型生活。

动笔于1958年11月,完成于1959年5月的《第一交响曲》是为建

国十周年而创作的献礼作品。作品由原中央乐团首演,李德伦指挥。作品的创作灵感来自毛泽东的《浣溪沙·和柳亚子先生》,原词如下:“长夜难明赤县天,百年魔怪舞蹁跹,人民五亿不团圆。一唱雄鸡天下白,万方乐奏有于阗,诗人兴会更无前。”毛泽东词作的前半阙描写的是人民过去的苦难,后半阙叙述的是国家现在的光明。作曲家把自己交响曲的前两个乐章用来描绘前半阙的意境,后两个乐章用来表现后半阙的意境。第一乐章采用奏鸣曲式的结构写成,作曲家开门见山以乐队全奏的方式演奏出坚定、果断、有力的呈示部主部主题。这个来自于西部民歌《走西口》主题,代表了黑暗社会里人民群众正义、强大的力量。气息悠长、深沉压抑的副部主题,是苦难深重的中华民族与祖国广袤无垠大地的代表。两个主题交替呈现,将听众的想象带入“长夜难明赤县天”的黑暗氛围。当音乐进行到呈示部的结束部时,由定音鼓演奏出一个建立在增四度音程上的残酷、暴虐的新主题,这个主题是黑暗势力的代表,预示着苦难的深重。在展开部中,以上三个主题得到了戏剧性的充分发展,人民艰苦卓绝的奋斗历程被艺术性地再现出来。在再现部中,再现的只是主部主题与副部主题,代表黑暗势力的主题被省略。主部主题被放在了突出的位置,以此寓意人民群众的正义力量开始占据主导地位。第二乐章采用再现复合三部曲式的结构写成,乐章的主题是表现旧社会中国人民的苦难生活。A部的音乐材料来自陕西的秦腔音乐,悲凉、苦难的音乐主题由长笛在弦乐队的衬托下奏出。B部表现的是人民群众在苦难中的呐喊与抗争。为了体现抗争性和材料的统一性,第一乐章主部主题的材料被有机地融合进来。A¹部是对A部的变化再现,音乐在这里发展成为一首悲壮的葬礼进行曲。以此表现人民在为牺牲的英雄送葬的情形,以及前赴后继、勇往直前的坚定信念。尾声回到压抑、沉寂的氛围。第三乐章表现的是“一唱雄鸡天下白”的喜庆场景,是人民胜利后的狂欢。乐章开始处是一个赋格段,赋格的主题来自红军歌曲《三大纪律八项注意》。这个主题依次在各组乐器声部上出现,后形成一股声势浩大的音流。最后管乐组奏出完整的《三大纪律八项注意》的音调,象征着人民解放军的队伍走在新中国的康庄大道上。第四乐章采用回旋奏鸣曲式的结构写成。在引子中,铜管乐器在弦乐器宽广旋律背景的衬托下,奏出了庄严雄伟的《东方红》主题,象征着中华人民共和国的成立和人民领袖的神圣。该乐章主部主题的音乐材料与第一乐章主部主题一样也

是来自西北民歌,但是在这里被转化为大调式。此后出现的若干个插部,从不同的角度表现了人民载歌载舞欢庆胜利的场面。此可谓“一唱雄鸡天下白,万方乐奏有于阕,诗人兴会更无前”。罗忠镕在这部交响乐作品中,采用了建国初期中国音乐家普遍使用的“插标签”的手法。这样做一是为了突出作品的标题性,二是为了使交响乐作品能够通俗易懂。

完成于 1963 年的管弦乐《四川组曲》,是作曲家根据四川民间歌曲的材料创作的一部管弦乐组曲,也是一组具有浓郁、鲜明色彩的四川民间风情画。作品由五个乐章组成:第一乐章《晨歌》是对四川盆地早晨景色的描写,是对大地苏醒、万物复苏景象的表现,也是对巴蜀人民豪爽、幽默性格的勾勒。第二乐章《高高山上》直接采用四川民歌《高高山上》(又名《槐花几时开》)的音调,在此基础上加以改编、配器而成。原歌的歌词是:“高高山上一树槐,手把槐花望郎来,娘问女儿望什么,我望槐花几时开。”作品表现了情窦初开的男女青年在山上嬉戏时热烈、幸福的情形,音乐诙谐、热情、奔放,形象地描绘出巴蜀青年大胆泼辣、热情如火的性格特征。第三乐章《洗衣裳》也是直接采用四川民歌的旋律写成的。原歌的歌词是:“清早起来(三个枚子三),大太阳(两个枚子枚),情郎跳水格子两个格呀,洗衣裳嘛嫂嫂恩啥。”作品表现了一群少妇与青年少女在河边洗衣裳时展现出来的轻松愉快的情绪与青春靓丽的形象。作曲家采用贯穿乐章始终的蟋蟀声及其他艺术手法,以此塑造群山、流水的典型环境。第四乐章《挽歌》是一首民间葬礼歌曲的改编曲,采用民间演唱时经常使用的“一领众和”手法。领唱悲泣、高亢,合唱深沉、凝重,形象地勾勒出民间丧葬的风俗、民情。第五乐章《舞曲》是一首热闹、喜庆的民间歌舞图景,在四川“闹新年”节奏型的背景下,具有川味、川情的旋律酣畅淋漓地流淌开来。作曲家在创编这部作品的时候,为了形象地塑造四川民间风俗人情的特征,在作品中有意识地采用了一些法国印象派的和声技法和民族乐派的作曲手法。这种探索性的做法,为他后来更为大胆的创新行为提供了经验。

60 年代初期至 70 年代末期的“中期阶段”,是罗忠镕创作的“蛰伏期”。造成这个结果的原因主要来自外部客观的政治环境。另一方面看来,经过这个“蛰伏期”之后,可以使作曲家更为冷静地思考一些艺术创作的规律问题,更为深入地解决一些音乐创作的方法问题。历史地看,这个源于外部政治环境的“封笔”阶段,为他后来创作的“喷薄而出”打下

了思想与技术的基础。80年代初期至20世纪末期的“后期阶段”，是罗忠镕音乐创作的第二个高峰阶段。这个时期他的创作主要为室内乐体裁，每一部作品中都有新技法探索的痕迹。在这个阶段中，罗忠镕成为当代中国音乐史上第一批采用“序列技法”进行音乐创作的作曲家。在这个时期内，他的创作观念由“他律论”转到了“自律论”。

此期的歌曲作品主要有：艺术歌曲《歌曲两首》（《涉江采芙蓉》，1979；《牵牛花》，1981），无伴奏混声合唱《再访娄山》（1982，廖公弦诗），《宋词三首》（《鹧鸪天》，1985；《卖花声——题岳阳楼》，1983年；《渔家傲——秋思》，1986年），《舒婷诗两首》（《黄昏》，1984年；《往事二三》，1990），《唐人绝句五首》（《峨眉山月歌》，1984；《江南春》，1986；《旅次朔方》，1986；《嫦娥》，1987；《浪淘沙》，1987），《摸鱼儿》（辛弃疾词）等。器乐作品主要有：管弦乐《广东民间乐曲三首》（《画眉跳架》、《寒鸦戏水》、《孔雀开屏》，1979），《管乐五重奏》（1980），管弦乐《蒙古舞曲两首》（1981），《第一弦乐四重奏》（1984~1987），《第二弦乐四重奏》（1985），钢琴独奏《陕北民歌主题变奏曲》（1985），《钢琴曲三首》（《托卡塔》、《梦幻》、《花团锦簇》，1986），《圆号与钢琴奏鸣曲》（1987），弦乐队《弦乐三章》（1987），为一把大提琴与百把大提琴《对花——主题与变奏》（1987），箏与管弦乐队《暗香》（1988~1989年），钢琴独奏《五声音阶前奏曲与赋格曲两首》（1988），管子与管弦乐队《小开门》（1992），管弦乐《江南序曲》（1993），古琴与13件乐器及打击乐《琴韵》（1993），《第三弦乐四重奏》（1996~1997），钢琴独奏《第三小奏鸣曲》（1999），管弦乐《罗铮画意》（2000）等。

创作于1979年的艺术歌曲《涉江采芙蓉》^①，是他这个时期艺术歌曲中的代表作，也是他的第一首序列音乐作品，还是当代中国公开发表的第一首采用序列技法写作的作品。为了体现民族风格，对这种技法的采用与中国传统的五声、六声音阶相互结合，尽量回避极端半音化的旋法。《涉江采芙蓉》是东汉末年流传的古体诗，由五言八句构成。作品的引子部分使用了两个十二音列（原型与逆行），古雅、空寂的钢琴织体具有古琴的韵味。独唱部分由四个序列形式写成，为了实现这种搭配作曲家将两个诗句合并为一个乐句，构成“起承转合”的句法，每个乐句均含

① 罗忠镕：独唱与钢琴《涉江采芙蓉》，《音乐创作》1980年第3期。

有 12 个不同的半音。序列原型(O)的歌词是:“涉江采芙蓉,兰泽多芳草”;逆行(R)的歌词是:“采之欲遗谁?所思在远道”;倒影(I)的歌词是:“还顾望旧乡,长路漫浩浩”;倒影逆行(RI)的歌词是:“同心而离居,忧伤以终老”。作曲家还根据歌词的需要,将作品写成二部曲式的结构形式,相应地为钢琴伴奏声部写出了两个音乐形象富于对比性的、贯穿于始终的“动机”:第 1 小节的附点音符是“动机 1”,第 3 小节的波浪形旋律是“动机 2”,前者突出节奏,后者突出旋律。第一段由“动机 1”贯穿,过门与第二乐段的前半部分主要由“动机 2”构成,第二乐段后半部分再现“动机 1”。由于作曲家在作品中以无调性思维中融入调性成分的手法进行创作,所以《涉江采芙蓉》不是一个严格意义上的无调性作品。艺术歌曲《涉江采芙蓉》是作曲家以序列手法进行中国古典艺术歌曲创作的成功探索性作品,它的出现为后来此类艺术歌曲的创作提供了参照。

创作于 1979 年的管弦乐《广东民间乐曲三首》是根据广东民间乐曲改编、创作而成。第一首《画眉跳架》是根据余亦文改编的“潮州小锣鼓”中的同名乐曲改编的,作曲家在管弦乐队中加入了几件潮州小锣鼓组合中的特色打击乐器。该曲采用再现三部曲式的结构写成,第一段音乐的情绪活泼、轻快,引子的音型是对画眉鸟声响形态的模仿,第一段的主题先后由多种乐器奏出,之后又做出两次自由变奏。第二段音乐以缓慢的抒情性风格为主,与第一段形成情绪上的对比关系。第三段是对第一段的变化再现,音乐的情绪更加热烈、奔放。尾声部分以对答应和的形式将乐章的情绪带入更为亢奋的境界。第二首《寒鸦戏水》是根据粤东地区潮汕传统音乐中特有的艺术形式“弦诗”的同名器乐合奏改编、创作而成的。“弦诗”音乐是古老的潮汕传统音乐,这个形式以民族弓弦、弹拨乐器组合形式演奏,风格古典、雅致,音乐调式独特、别致。改编创作后的管弦乐,将这个乐章分为主部与变奏两个部分:第一部分的音乐徐缓、优雅,较为忠实于原作的音乐风格;管弦乐队以纯净而富于流动感的和声,为旋律的进行作陪衬。第二部分是对前一部分的自由变奏,音乐风格转化为活泼、轻松;这种氛围由柔和的木管和晶莹的竖琴分别勾勒、描绘出来。第三首《孔雀开屏》是根据广东音乐名家何大傻流传下来的同名器乐曲改编、创作而成,作品也是按照再现三部曲式的结构写成。第一段由四个颤抖演奏的和弦开始,以此描写孔雀开屏前在抖动自己斑斓的羽毛。之后富于浓郁岭南音乐风味的主题在钢片琴、竖琴的伴奏

下,由各组乐器先后奏出。第二段也是对第一段音乐主题的自由变奏,音乐的情绪逐渐变得热烈、欢快,并逐渐进入高潮。在快速的尾声之后,作品收束在第一段颤抖的和弦上。三首乐曲的音乐材料都是取自广东音乐,在此基础上作曲家对一些细节做出了增删、变化。作曲家试图通过这部作品的写作,在和声、配器方面寻找一种民族风格的音乐语言和创作方法,并且使自己的新创作彰显出广东民间音乐的文化格调与艺术气质。该曲在1981年举办的“全国第二届音乐作品评奖(交响音乐部分)”活动中获得“优良奖”。

创作于1985年的《第二弦乐四重奏》是罗忠镕室内器乐作品中的代表。该作是1985年应联邦德国“学术交流协会”的邀请,在西柏林学术交流工作期间创作完成的。1985年11月4日,在西柏林艺术剧院演出厅举办的“罗忠镕作品音乐会”上首演。在作品的创作中,作曲家从中国传统的民间锣鼓牌子中发现了一种“节奏序列”和“音色序列”,便将这个序列与十二音序列结合起来完成了这部作品的创作。构成作品的序列由12个音组成,其中的后半部是前半部的倒影逆行。作品由八个短小精悍的乐章组成,在结构方面借鉴了中国传统山水画长卷的结构手法,独立品味相对完整、组合欣赏依然完美。其中的第二、四、七乐章“原封不动地搬用了《十番锣鼓》的节奏”(罗忠镕语),这些乐章也都成为作品的骨干组成部分。八个乐章组合起来以后,就可以成为一首倒装再现的单乐章奏鸣曲:第一乐章(引子),第二、三乐章(主部、副部,构成呈示部),第四乐章(展开部),第五、六、七乐章(副部、连接部、主部,再现部),第八乐章(尾声)。第一乐章《引子》(8小节)采用 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍交替的手法写成,整个“乐章”只有8个小节,四种序列形式“O、R、I、RI”在8小节的篇幅中依次获得呈现,“乐章”就是在这8小节的狭窄范围内构建严谨的结构、实现抒情风格。第二乐章《十八六四二》(54小节)使用苏南民间器乐合奏《十番锣鼓》中的一个锣鼓牌子〔十八六四二〕作为乐章节奏框架,前后有开场锣鼓与收场锣鼓,突出作品节律的表现性,该乐章具有奏鸣曲呈示部主部的结构功能。第三乐章《慢板》(25小节)是一个慢速乐章,与前面乐章(主部主题)形成对比的是,突出地注重横向旋律进行的美感,这个具有柔美特征的乐章具有副部主题的结构功能。第四乐章《鱼合八》(80小节)是整部作品中的“展开部”,〔鱼合八〕是《十番锣鼓》中的一个锣鼓牌子。乐章中的结构单位是“单元”,每个单元有A、B两

组,两组以递增与递减的手法维持一种动态平衡的关系。这种维持以两种形态出现:一是句幅先递增后递减,呈现为“两头大中间小”的形态,俗称“金橄榄”;一是句幅左递减、右递增,两边数字之和为9,俗称“鱼合八”。两组固定节奏的演绎形式也不同:A组以贴近琴码的震音演奏,B组以弓背击奏。第五乐章《慢板》(15小节)是“副部主题”的再现部分。第六乐章《间奏曲》(46小节)是慢板的第五乐章和急板的第七乐章之间的一个连接性部分,它在速度、力度、情绪等方面,都呈现出渐快、渐强的特征。第七乐章《蛇蜕壳》(34小节)是“主部主题”再现的结构部分,具有作品收束功能。采用《十番锣鼓》中的〔蛇蜕壳〕作为乐章的基本节奏形式,这种形式的特点就是按照规律递减节奏单位、音乐材料,按照五个层次逐渐递减。第八乐章《尾声》(8小节)是第一乐章《引子》的“严格倒影”演绎。《第二弦乐四重奏》以其严谨的组织结构、浓郁的民族风格、鲜明的个性特征,成为新时期室内乐作品中的代表。该作在1992年举办的“20世纪华人音乐经典”活动中被评为“入选曲目”。

创作于1988年至1989年间的箏与管弦乐队《暗香》,可以视为罗忠镕个人作品中的标志性成果。作品的标题取自北宋词人林逋的咏梅诗《山园小梅》中的著名诗句:“暗香浮动月黄昏”,试图以音乐的手法营造诗歌的意境。全诗如下:

众芳摇落独暄妍,占尽风情向小园。

疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。

霜禽欲下先偷眼,粉蝶如知合断魂。

幸有微吟可相狎,不许檀板共金樽。

作曲家试图通过“互补五声性”十二音集合的运用,表现古诗描述的缥缈、空灵、静寂、浮动的声、色、光、影、香融为一体的虚幻人间仙境。在创作中,他有意识地把《涉江采芙蓉》序列中的两个五声音阶设计、改造成为“互补五声性”的十二音集合,将十二音手法的五声性探索引向深入,使之成为更为系统化、高度逻辑化的作曲结构手法。由于《暗香》是按照十二音序列的系统化手法进行音乐的逻辑进行与展开的,所以作品的曲式结构不同于传统的任何形式。作曲家以无主题、无段落的散体形式结构音乐,作品听起来既有中国传统的五声性特征,又具备朦胧的调性色彩,宛如自由蜿蜒伸展的河流,顺势而为、不着痕迹。作品将五声性音阶

与十二音序列形成良性互补,是罗忠镕后期作品中的佳作。1990年作品首演于日本仙台,同年由中央芭蕾舞团管弦乐队录制激光唱片,李萌古筝独奏、胡炳旭指挥。

创作于1993年的古琴与13件乐器及打击乐《琴韵》,是应荷兰新音乐团(Nieuw Ensemble)的委约而创作的。该作是作曲家又一部五声性的十二音序列作品。如果说《暗香》是互补五声性十二音集合成功引入创作实践的标志性作品的话,到了这部作品的时候,就是作曲家娴熟运用的阶段。在这部作品中,罗忠镕还是按照序列技法与五声性思维相结合的方法进行创作。创作观念上,在突出地彰显民族风格、个性语言的同时,还注重作品的世界性;创作实践中,在深入发掘中国古老的琴文化遗产的同时,还注重作品的现代性。作品虽然是一部无调性的序列音乐作品,但是作曲家在作品中直接引用了7首古琴传统古曲(它们是《水仙操》、《幽兰》、《平沙落雁》、《潇湘水云》、《普安咒》、《流水》、《醉渔唱晚》)的片段材料,这就引出了一个如何使古琴、管弦乐队在风格、律制、音阶等创作元素上达成一致的问题。作曲家在创作过程中较好地化解了这个难题:将作品的音高组织与古琴的音阶有机地联系在一起,将古琴的音阶转化为作品十二音序列中的组成部分,最终使得作品中的中外乐器有机融合,音乐始终洋溢着鲜明的时代气息与浓郁的传统风味。《琴韵》继承了《涉江采芙蓉》音高组织的五声性特点,在曲体结构方面借鉴传统古曲“起、承、转、合”的组织方法。作品的结构图示如下:“起”部分(1~36小节)由引子(1~6小节)、《水仙操》(7~19小节)、《幽兰》(20~36小节)组成;“承”部分(37~68小节)由《平沙落雁》(37~51小节)、《潇湘水云》(52~68小节)组成;“转”部分(69~115小节)由《普庵咒》组成;“合”部分(116~131小节)由《流水》(116小节)、《醉渔唱晚》(117~131小节)组成。作品具有形散意联、形西(西方现代)神中(中国传统)的艺术特征。

创作于2000年的管弦乐《罗铮画意——无题之四十八》,是罗忠镕根据爱子罗铮绘画作品的意境而创作的。罗铮患有先天性的大脑智力障碍,但是他却对音乐有着特殊的敏感,经常把父亲及其他音乐家的作品作为自己的绘画体裁。作为对爱子的回应,罗忠镕受儿子绘画作品的启发创作了这部作品。作品的长度约十分钟,结构采用了散体自由结构的手法、全曲一气呵成。由于作品没有传统曲式分析中可以捕捉的信息

点(诸如“主题”等),以下不妨按照速度变化来把握全曲的“结构”:1. Lento(1~14 小节),2. Moderato(15~52 小节),3. Allegro(53~65 小节),4. Moderato(66~87 小节),5. Piu Mosso(99~122 小节),6. Adagio(99~122 小节),7. Lento(123~131 小节)。作品采用“十二音序列”与“音级集合”相结合的方法写成;以 8 个“五声性集合”为基础,组合成十二音的集合,并以此为全曲的基本材料。即使没有传统的曲式结构标识,但是作曲家是按照“黄金分割率”的结构手法进行布局与谋篇的,作品的第 81 小节就是全曲的“黄金分割点”。在配器手法方面,为了突出音响的透明度和纯净的音色效果,不使用复合音响,摒弃和声音型手法;采用线条、音群、点描、音块的手法展开作品结构,乐队全奏只是在全曲的高潮部分才聚集、重叠到一起。在复调手法方面,为了贯彻避免复合音响的原则,作曲家在各件乐器之间使用连续切分的节奏手法;这样做来,就避免了每件乐器进入时“音头”的“碰撞”,使得旋律线条平滑、流畅。《罗铮画意》是晚年罗忠镕情与爱升华的产物,也是一生艺术探索的标志性作品之一。作品的形态特征仍然是:形散意联。

在音乐技术理论著述方面,罗忠镕翻译出版了亨德米特的《传统和声学》(上、下卷,人民音乐出版社[北京]1980 年出版),《作曲技法》(1、2 卷,人民音乐出版社[北京]1983 年出版)等。

纵观罗忠镕大半个世纪的创作历程,可以发现他是一个乐于接受新知识、敢于尝试新技法的作曲家。早在 40 年代的时候,他就如饥似渴地学习谭小麟从美国介绍过来的亨德米特作曲体系;80 年代后,又成为当代中国第一批采用序列技法进行创作的作曲家。从音乐风格、创作方法、创作观念上看,可以将 80 年代中期作为罗忠镕创作风格的分界点。在此“点”之前,主要立足中国传统、欧洲古典与亨德米特体系之上;在音乐风格上,将民族主义、现实主义作为自己的追求目标;在创作观念上,用音乐作品反映中国现实生活,表现重大社会历史事件。在此“点”之后,立足中国古代文人传统、西方序列体系;在音乐风格上,开始注重个人音乐风格、艺术语言的探索;在创作观念上,用音乐作品表现中国传统文化的精髓和个人内心深处的真挚情感。由于罗忠镕作品特有的创新性、超前性特质,从当代中国现实社会对其作品的认知度、接受度来看,作品的影响力还不够广、接受面还不够宽。这些都验证了他在自己创作中确立的“暗香浮动”寓意。

第八节 “心潮逐浪”舞蹁跹——陈培勋

陈培勋(1921. 1. 15~2007. 2. 25),作曲家、音乐教育家。原籍广西和浦。

1921年1月15日,陈培勋出生于香港的一个具有西方宗教传统的家庭,幼年在教会接受洗礼,7岁入圣保罗教堂担任唱诗班的歌童,同时随父习钢琴。1929年入香港拔萃学校读小学;1936年考入拔萃男书院(英文中学),其间师从管风琴演奏家拉福特学习钢琴和作曲理论,并被选拔为学校教堂的“司琴”。担任这个职务,使得陈培勋获得了减免学费、生活费的待遇并获得奖学金。中学毕业后,陈培勋考入国立音乐专科学校,师从李惟宁学习作曲。1941年学成后返回香港,在林声翕、草田等人组织的抗日爱国救亡歌咏运动中传播救亡音乐。同年12月日本侵略者占领香港,陈培勋被迫回到内地躲避。1942年初进入黄友棣在广东曲江开办的广东省艺术专科学校音乐科任教。在这里为著名舞蹈家吴晓邦创作了舞蹈音乐《宝塔与牌坊》(1942)。又先后进入设在大后方重庆的中华交响乐团、四川江安国立戏剧专科学校等机构任职、任教。1947年陈培勋赴上海,师从谭小麟学习亨德米特作曲技术理论体系。1948年在上海参加李凌主办的“新音乐社”活动。1949年夏赴北京,建国后一直在中央音乐学院担任作曲教学工作。历任副教授、教授、作曲系配器教研室主任等职。1981年返回出生地香港,1982年进入香港浸会大学音乐系任教,1986年退休。2007年2月25日因病逝世于香港。

陈培勋的音乐创作生涯大致可以分为两个阶段:第一阶段是50年代至80年代初期,第二阶段是80年代初期至90年代中期。陈培勋的新音乐创作,主要集中在钢琴作品与管弦乐作品两个领域内。

创作于20世纪50年代初期的钢琴独奏《广东音乐主题五首》,是陈培勋第一阶段钢琴作品中的代表性作品,也是新中国成立初期钢琴音乐文献中的重要作品之一。1952年中央音乐学院钢琴教授朱工一邀请作曲家创作民族风格的钢琴作品,于是粤调钢琴曲《卖杂货》便诞生于世,

同年又创作了《思春》;1954 年创作了《旱天雷》和《双飞蝴蝶》;1973 年在周广仁、殷承宗的邀请下又创作了《平湖秋月》。《卖杂货》是一首对风土人情的描绘性小品,该曲是根据广东民间小调的材料改编、创作而成的。作品的结构是一个带再现的三部曲式。A 段是对同名广东民间小调的几次变奏,旋律在左右手上交叉进行,音乐的情绪活泼、轻快、流畅,和声音型简洁、朴素。B 段采用民间小调《梳妆台》的材料改编而成,这是一个抒情缓慢的段落,音乐采用复调的形式展开,音乐的情绪徐缓、委婉。在速度、情绪、音乐形态上都与前一段形成鲜明的对比。A¹ 段是对 A 段的压缩再现。《思春》是一首表意性的作品,该作是根据广东音乐家“何氏三杰”之一何柳堂的《玉女思春》与民间小调《寄生草》的音乐材料改编、创作而成的。作品的结构也是一个带再现的三部曲式,与第一首不同的是,在这里加入了一个 10 小节的锣鼓节奏引子。A 段音乐的材料采自《玉女思春》,这首民歌具有浓郁的闺怨色彩,作曲家摒弃原作中哀怨、失落的情绪,转而以活泼、轻松、愉悦的情绪取而代之。B 段是一个抒情、缓慢、优美的段落,这个歌唱性的段落在经过陈述、变化之后,音乐的情绪逐渐变得富于动力感。A¹ 段是对 A 段的再现,作品在富于青春朝气的快速流动的音流中结束。《旱天雷》也是一首表意性的作品,该作是根据著名广东音乐家严老烈的同名曲调改编、创作而成的。作品以再现二部曲式的结构形式写成的。作曲家的创作保留了原作清晰流畅、乐观向上的音乐情绪,通过丰富和声色彩、增加装饰性旋律进行等手法,鲜明地表现了广东民众久旱逢甘霖时的喜悦情感。《双飞蝴蝶》是一首描绘性与表现性兼备的作品,该作是根据广东音乐中的《双飞蝴蝶》、《水仙花》的材料改编、创作而成的。作品采用双主题变奏的结构形式写成,两个主题在经过七次不同性格变奏时,都使用了不同类型的加花手段,丰富音乐的进行。使作品成为一首洋溢着浓郁地方色彩与鲜活主体情感的钢琴小品。《平湖秋月》也是一首描绘性与表现性兼备的作品,该作是根据广东音乐名家吕文成的同名作品改编、创作而成。音乐雅致、优美、纯净。在安静中具有流动、活力的品质,在动态中又具有气息悠远的意境。作曲家在创作中突出地使用钢琴快速琶音的手法,为作品富于色彩的进行与展开,起到了巨大的作用。作曲家在创作中采用的基本手法是:1. 保留音乐原有的旋律线条,主要在纵向的结构手法上展开创作,以期发挥钢琴的艺术潜质、丰富音乐的表现力。2. 在保留原旋律的基础

上,扩充作品的结构规模,以便于展开艺术内涵的空间。

创作于1960年的管弦乐组曲《英雄的诗篇》是陈培勋早期阶段最具代表性和影响力的作品。组曲由三部管弦乐作品构成,1. 交响诗《心潮逐浪高》(原名为《黄鹤楼》),2. 交响诗《娄山关》,3. 交响诗《六盘山》。《心潮逐浪高》^①以毛泽东诗词《菩萨蛮·黄鹤楼》中的结束句作为乐章的标题,全诗如下:“茫茫九派流中国,沉沉一线穿南北。烟雨莽苍苍,龟蛇锁大江。黄鹤知何去?剩有游人处。把酒酹滔滔,心潮逐浪高!”作曲家在创作中没有亦步亦趋地以音乐刻画诗歌的语义,而是借诗歌的意境展现作曲家的艺术构思与哲理思考。在创作之前,陈培勋曾经登上黄鹤楼面向长江饱览大好河山,口中不断吟咏着这首诗,捕捉创作灵感。作品由再现复合三部曲式的结构形式写成,呈示性的A部以音乐的音响手段塑造祖国大好河山之景色、表现反动势力的嚣张与暴虐、讲述革命烈士英勇抗击并不幸牺牲等思想内容,首先从明亮的A徵调进入,然后转到羽调式上。展开性的B部的音乐情绪是乐观、开朗的,之后随着音乐动力的不断加强,作品进入再现部。在作品的尾声中,《东方红》的音调由钟琴奏出,预示着革命的成功和新中国未来美好的远景。《娄山关》采用非规范的奏鸣曲式结构写成。主部主题果敢、坚定,代表着红军战士无坚不摧的英雄气概。展开部表现的是毛泽东诗词中的战斗场面,刻画了红军战士胜利进军的图景。在再现部中,为了塑造诗歌的意境,插入《红军胜利歌》、行军号角、战鼓声等音乐材料。表现红军战士越过娄山继续胜利进军。《六盘山》是一部豪情满怀的进行曲,为了突出时代性和政治性,作曲家将当时的歌曲《在毛泽东的旗帜下胜利前进》插入乐章的中部。这部组曲的每个乐章都可以独立演出,也可以组合演奏。《英雄的诗篇》是陈培勋系列管弦乐作品创作的“初啼”,创作观念、手法等都带有鲜明的时代印记。

创作于1963年的第一交响曲《我的祖国》^②(原名《江山如此多娇》)由《前奏曲·咏雪》、《英雄的诗篇·娄山关》、《叙事曲·追怀、展望与前进》三个乐章组成。该作在“文革”期间曾经遗失,“文革”结束以后作曲家在原中央乐团找到了分谱,之后根据分谱改写了第一、二乐章,1986年重新创作了第三乐章,并将作品改名为《我的祖国》。第一乐章《前奏

① 陈培勋:交响诗《心潮逐浪高》,人民音乐出版社1982年出版。

② 陈培勋:第一交响曲《我的祖国》,人民音乐出版社1999年出版。

曲·咏雪》创作于1960年,是根据毛泽东著名的诗词《沁园春·雪》的诗意创作的。作曲家着意刻画、表现了毛泽东“北国风光,千里冰封,万里雪飘”大气磅礴的意境。乐章以变奏曲的结构形式写成,主题质朴、深沉,在第四变奏中达到乐章的高潮,随即逐渐回到主题呈示的氛围中。第二乐章《英雄的诗篇·娄山关》也是根据毛泽东诗词《忆秦娥·娄山关》的意境创作的,与前面提到《英雄的诗篇》中的第二部作品有相同之处。第三乐章《叙事曲·追怀、展望与前进》以奏鸣曲式结构形式写成,采用了《英雄的诗篇》中《六盘山》的材料,作曲家以历史评述者的眼光、以管弦乐博大、恢弘的气势和深沉笔触感慨着革命历史的艰辛,展望着未来前程的辉煌。该作与《英雄的诗篇》一样,也是一部具有鲜明时代印记的作品。

创作于1980年的第二交响曲《清明祭》^①是为了纪念1976年4月5日爆发的“天安门事件”的英雄而创作的。作曲家曾经在作品的扉页上写道:“献给为真理而英勇献身的勇士们。”1976年的4月5日正是中国传统的“清明节”,后人把这一天发生的事件称之为“四五运动”。这场政治运动,缩短了“四人帮”灭亡的进程,加快了“文革”结束的步伐。陈培勋受到这个事件和在这个事件中涌现出来的《天安门诗抄》的感染,创作了这部交响曲,并把这部作品命名为《清明祭》。作品采用单乐章、非规范的奏鸣曲式结构形式写成。奏鸣曲中的三个组成部分,都是受到《天安门诗抄》中诗歌的意境的启发而创作的,每一部分都是从慢板开始进入。呈示部音乐的灵感来自《烈士碑前》,原诗如下:“初春寒意浓,哀思涌心中。丹心映山河,碧血染旗红。”贯穿整部作品的,低沉、悲愤、庄严、肃穆的慢板引子主题,由大提琴、低音提琴在a羽调上奏出,这个主题在呈示一遍之后,以赋格段的手法在弦乐器的各个声区做进一步的呈现。在引子达到高潮后,管弦乐队在B宫调上奏出了呈示部主部主题。这个中速的主题气势雄伟、宽阔,情绪开朗、昂扬。与之形成对比的副部主题是一个动机性的音型,音乐充满了活力。之后对副部主题作了一定的展开,随着引子主题材料的进入,作品在这里进入高潮,作品刻画了“四五”英雄英勇斗争的场面。展开部音乐的灵感来自《忠魂舞》,原诗如下:“悲风平地起,狂风从天落。英雄别故土,肝胆照山河。”作曲家在这里以插

① 陈培勋:《第二交响曲《清明祭》》,人民音乐出版社1982年出版。

部取代了常规使用的展开部。气息悠长、深情幽暗的插部主题由长笛在管乐器的伴奏下奏出。之后,作曲家对这个主题与引子主题做出了一系列的变形与发展。当木管乐器与弦乐器以极强的力度再一次齐奏出引子的主题时,音乐进入展开部的高潮段。之后,低音弦乐器又奏出了引子主题,悲痛、沉重的情绪再度笼罩着人们,好像是在向牺牲的烈士们默哀。再现部音乐的灵感来自《遗愿化宏图》,原诗如下:“巍巍青山耸,峥峥松柏葱。遗愿震人寰,壮志化长虹。”建立在 a 羽调上的引子主题,先以缓慢的速度和深情、宁静的情绪在低音弦乐器上奏出,这个主题在这里发展成为感人至深的哀歌。之后,在 D 宫调上由管弦乐队奏出宽阔、雄壮、昂扬、激越的主部主题;之后,富于进军号令性的副部主题也再现出来。作品结束在一往无前、奋勇前进的热烈气氛中。该作在 1981 年举办的“第一届全国交响音乐作品评奖”活动中获得“优秀奖”;在 1992 年举办的“20 世纪华人音乐经典系列活动”中,被推选为“入选曲目”。

陈培勋一生的音乐创作主要集中在钢琴与管弦乐作品领域内。从体裁范围来看,虽然不够广阔。但是,他对这两个领域所做出的贡献是显著的。典型的交响音乐思维,是他管弦乐创作的基本特点;娴熟的复调音乐技法,是他交响乐展开的基本手段;浓郁的民族音乐风情,是他钢琴作品的基本特征;鲜明的时代性语言,是他音乐创作的基本属性。正因为此,在陈培勋的一些交响乐作品中,鲜明的历史性局限,也成为作曲家个人、社会与时代的印记。

第九节 生活是源泉,人民是母亲——瞿维

瞿维(1917.5.9~2002.5.20),作曲家、音乐社会活动家。原名瞿世雄,江苏常州人。

1917 年 5 月 9 日,出生于江苏常州一个具有浓厚文化氛围的家庭。祖父曾经在清朝任四川的县官,祖母信奉佛教、喜爱川剧。幼年时代的瞿维就经常随祖父、祖母到戏院听川剧,到佛堂拜佛祖、听佛乐。中学阶段的瞿维成为学校京剧爱好小组成员。1933 年至 1936 年就读于上海新华艺术专科学校师范系,学习音乐、美术、劳作等课程。在此期间系统

地学习了当时出版的西方音乐家传记,并开始参与电影音乐的演出。1936年初从艺专毕业后,瞿维到上海光复中学任音乐、美术教师。1938年5月加入中国共产党,11月被党组织派往重庆,入中国电影制片厂合唱队担任钢琴伴奏。1939年赴陕西宜川第二战区民族革命艺术学院,担任音乐系主任,后赴延安入鲁迅艺术学院音乐系任助教。1940年任“鲁艺”音乐工作团研究科长。1942年亲耳聆听了毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》,深受教育与鼓舞,并立志以自己的创作为工农兵服务。1943年春参加如火如荼的“新秧歌运动”,与安波、马可一同深入民间收集民歌、调查群众音乐生活。1945年与马可、张鲁、向隅、焕之等人一起创作了中国歌剧历史上的里程碑《白毛女》。

1945年11月跟随鲁迅艺术学院赴东北解放区,1946年受民间秧歌音乐和安徽凤阳花鼓音乐的启发,创作了著名的钢琴曲《花鼓》。之后,又创作了四重奏《对花》、舞蹈音乐《工人舞》等作品。1948年冬鲁迅艺术学院在沈阳恢复,被任命为音乐系主任。1949年调往北京,负责纪录片《世界青年联欢节》的作曲工作。1951年与张鲁合作为电影《白毛女》创作了配乐。1955年9月进入莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院作曲系,师从巴拉扎扬学习作曲、斯克列勃科夫学习复调、列维茨基学习配器。在苏联学习期间创作了《G大调弦乐四重奏》、钢琴曲《序曲二首》、钢琴曲《变奏曲》、管弦乐组曲《秧歌场景》等。瞿维看到陈毅在《人民音乐》杂志发表的将人民英雄纪念碑上的浮雕创作成一部交响音乐的建
议,随即产生按照从鸦片战争到中华人民共和国建立的历史进程创作一部交响诗的念头。1959年7月学成回国后一直在上海交响乐团任专职作曲。交响诗《人民英雄纪念碑》于1963年完成,并于同年首演于上海。“文革”开始后,进入上海舞蹈学校,与他人一起担任芭蕾舞剧《白毛女》的音乐改编工作。1974年中央乐团约请他为该团改编创作交响组曲《白毛女》。作品完成以后,由中央乐团访问日本时首演。1979年其创作进入高潮期,其间的作品主要有:歌曲《北京的早晨多么好》(张士燮作词,1979)、《峡谷中的船歌》(任志萍作词,1980)、《青年进行曲》(邬大为作词,1981)、《大学之歌》(于之作词,1982)、《心中的旗帜》(陈克作词,1983)、《清脆的铃声》(陈克作词,1984)、《相会在北京》(瞿琮作词,1985)、《北京在我心中》。室内乐《仙鹤舞》、《荷花舞》,交响诗《红娘子》(与王久芳合作),器乐合奏《草原之歌》,钢琴与管弦乐队《音诗》,管弦乐

《五指山随想曲》(1988)等。

1979年在第四次全国文代会上被推选为全国文联委员、中国音乐家协会常务理事,次年推选为音协上海分会副主席,1981年被推选为“聂耳、星海学会”干事等学术职务。在音乐理论研究与音乐批评方面,也是笔耕不辍。发表20多篇有深度的音乐研究与音乐批评文论。有社会影响力的是:《革命的激情和抒情相结合》^①、《坚持社会主义方向》^②、《创作具有中国气派的交响乐作品》^③、《中国作曲家的职责——为人民而创作》^④、《生活是源泉,人民是母亲》^⑤等。在整理歌剧《白毛女》总谱的过程中因突发脑血管疾病,于2002年5月20日19时40分不幸逝世,享年85岁。

在瞿维的音乐创作生涯中,一共作有歌剧1部、电影音乐4部、管弦乐7部、室内乐2部、钢琴独奏曲7首、大合唱1部和歌曲数十首。瞿维一生的音乐创作可以分为三个阶段:第一阶段从开始音乐创作至建国初期;第二阶段从建国初期到“文革”;第三阶段从70年代后期至逝世。

第一阶段的代表作就是参与创作于1945年春的新歌剧《白毛女》和完成于1946年夏的钢琴曲《花鼓》。新歌剧《白毛女》不仅对中国歌剧和其他艺术形式的创作产生过广泛影响,对瞿维后来的音乐创作也具有影响意义。1951年同张鲁合作的电影《白毛女》的音乐,1961年完成的管弦乐幻想序曲《白毛女》,以及1974年根据舞剧《白毛女》的音乐材料改编的交响组曲《白毛女》等,都可视为对同一题材不断深化、挖掘的新创作。

钢琴曲《花鼓》是继贺绿汀的《牧童短笛》之后中国钢琴音乐领域中的又一部成功的作品,该作1936年创作于解放战争时期的哈尔滨。“花鼓”原是中国民间的一个传统歌舞形式,每逢节日、喜庆场合,人们都习惯表演花鼓仪式庆贺。在新中国成立前夕,作曲家创作这部钢琴独奏作品的用意不言自明。作品采用带再现的单三部曲式结构写成,在开场前与结尾处有引子和尾声,在段落间有连接句。引子、连接句、尾声都是直

① 瞿维:《革命的激情和抒情相结合》,《人民音乐》1979年第1期。

② 瞿维:《坚持社会主义方向》,《人民音乐》1982年第7期。

③ 瞿维:《创作具有中国气派的交响乐作品》,《人民音乐》1983年第6期。

④ 瞿维:《中国作曲家的职责——为人民而创作》,《人民音乐》1985年第3期。

⑤ 瞿维:《生活是源泉,人民是母亲》,《人民音乐》1990年第1期。

接采用民间花鼓的锣鼓节奏型。A 段(15~77 小节)的音乐材料来自安徽民歌《凤阳花鼓》,主旋律先由右手奏出,左手则以复调和柱式和弦予以衬托与伴奏。之后,引子的锣鼓节奏再次出现,由此引出了 B 段。B 段(78~92 小节)的音乐材料来自江苏民歌《茉莉花》,这个优美、抒情的旋律与前一段形成了鲜明的对比。A¹ 段(93~140 小节)是对 A 段的变化再现。不同的是:以复调的方式再现 A、B 段的主题。A 段主题先在低音区奏出,之后 B 段主题在高音区进入,并做出华彩性的装饰伴奏,音乐也随之进入高潮。在尾声(140~150 小节)中,锣鼓的节奏型再度出现,与引子形成呼应关系。这部通俗性的钢琴独奏曲在运用西方形式表现现实题材、学习与继承传统音乐精华等方面,都取得了成功的经验。该曲随之也成为中国钢琴音乐会上的保留曲目。

第二阶段的主要作品有在苏联学习期间的作品:管弦乐组曲《秧歌场景》、《G 大调弦乐四重奏》和钢琴独奏曲《序曲二首》等。回国以后的作品:交响诗《人民英雄纪念碑》、电影音乐《革命家庭》、管弦乐组曲《光辉的节日》、大合唱《油田颂》(晓星词)、室内乐合奏组曲《草原风光》,以及歌曲《工人阶级硬骨头》、《大学生之歌》和《心中的旗帜》等。从这些作品中,可以体现出他对生活素材和民间音乐材料的娴熟掌握,对专业音乐创作技巧的熟练运用。可以感受到作曲家深沉、热情的内心情感和简洁、凝练的音乐创作笔触。其中影响较大的是 1959 年构思 1963 年完成的交响诗《人民英雄纪念碑》和交响组曲《白毛女》。

交响诗《人民英雄纪念碑》^①是一部单乐章管弦乐作品,作品采用奏鸣曲式的结构写成。作品描写了人们站在人民英雄纪念碑前,瞻仰纪念碑座上的十幅浮雕所产生的联翩浮想。作品采用现实主义的音乐创作方法写成,具有史诗性的特征。按照追忆的思维方式,对一百年来在历次革命斗争中牺牲的先烈的斗争历程和英雄形象,做出了总体浓缩与概括性的描绘。作品的引子部分(1~45 小节)比较长,庄严的柔板,从结构上可以分为两个段落。第一段(1~22 小节)主题的呈示由低音弦乐奏出,小提琴在高音区奏出这个主题的发展,深沉的曲调表现了人们在肃穆的气氛中悼念、缅怀英雄业绩的心情。之后,单簧管、英国管、双簧

① 瞿维:交响诗《人民英雄纪念碑》,音乐出版社 1963 年出版。香港雨果公司 1999 年出版了激光唱片(CD),唱片号:ACDB-9039。

管、大管依次做复调模仿式的连接,连绵不断、气息悠长的旋律把人们的思绪带到了以往的峥嵘岁月。第二段(23~45小节)仍然是第一段的主题,由原来的降B大调转到了降D大调上进行。在之后复调式的模仿连接中,音乐的力度增强、声部加厚,不安的情绪把音乐带入作品的主体部分。呈示部的主部(46~106小节)是表现斗志昂扬的战斗形象的部分,主部主题是一个具有进行曲风格的主题,采用复调的手法陈述与展开。由第一小提琴和大管做卡农式的严格模仿,同一个主题在两件乐器上错开一小节进行,以此描绘革命斗争如“长江后浪推前浪”般的情景和英雄们前赴后继的形象。在这个长达十个小节的主题陈述一遍之后,继续做第二遍陈述。木管组的长笛、双簧管、单簧管组成一个声部,与第一和第二小提琴再做严格的卡农模仿进行。之后,在小号的带领下,管乐器、弦乐器先后进入乐队的全奏中来,呈示部的音乐达到高潮。这个高潮中,全部的木管乐器与全部的弦乐器再度做卡农进行,音乐形象波澜壮阔,英雄队伍所向无敌。呈示部的副部(107~162小节)是一个抒情段落,副部主题汲取了陕北和山西民歌音调的材料,经过一定的加工变形以后由第一圆号和大提琴奏出。副部主题在陈述一遍之后,第二遍转到色彩较为明亮的双簧管上。圆号转为做复调性的衬托,在小提琴连续三连音节奏型背景的伴奏下,音乐的情绪逐渐变得激动起来。这段由抒情转为激动的副部,表现了英雄的崇高理想和对祖国和人民的热爱,也表现了人民对英雄精神由衷的赞美与感叹。展开部(163~285小节)是呈示部主部主题的展开,贯穿着调性和力度的发展、和声的复杂与音色的斑驳,史诗般、波澜壮阔的英雄战斗形象出现在听众的脑海中。在第一个高潮之后,由单簧管再度奏出斗争性的第一主题,圆号做严格的卡农模仿。木管组的其他乐器和弦乐组也相继加入进来,在弦乐器八分音符的连续三连音和管乐器四分音符的连续三连音进行的推动下,音乐再度达到一个高潮。随后,主部主题改为小号的齐奏,加入短笛的木管乐器组和弦乐器组共同做快速的八分音符音阶上行,表现了英雄在飞奔的战马上奋勇杀敌的雄姿。就在战斗正酣的时候,乐队在第250小节处,猝不及防地奏出了一个特强的单音。之后,音乐立刻转为庄严的慢板,乐队奏出了引子的沉重主题,象征着英雄的壮烈牺牲。其他乐器也相继奏出沉重的下行旋律,这是一段感人心魄的旋律,表现了战友对牺牲烈士的哀悼。再现部(286~323小节)是省略了主部的单独再现,是以与

副部相结合的形式出现的。音乐由长笛的独奏,几经转化之后成为全体乐队成员的合奏。它从回忆到现实,表现了人们对英雄事迹的敬仰和自己内心的无限感慨。尾声(324~364 小节)是一个慷慨激昂的段落。在这里,表现英雄斗争形象的主部主题,转化为对胜利后节庆场景的描绘。在弦乐器快速的六连音下行和木管颤音的衬托下,主部主题在拉宽四倍以后,由小号以壮丽辉煌的音色吹出。使人不禁联想到徜徉在红旗如林、人群如海的天安门广场上,礼炮声声伴着庄严的颂歌,获得了解放的人民在欢呼自己胜利的情景。交响诗《人民英雄纪念碑》创作于新中国成立初期与“文革”前期之间,这个时期的中国交响乐的创作,正处于一个特殊的时期。在一个从比较成熟的“革命的现实主义”与“革命的浪漫主义”相结合,往较为狭隘的、极端的政治功利方向发展的转折点上。这部作品在创作上比较成功地做到了“尽可能完美的艺术形式”与政治内容的结合。音乐的形象、音乐的主题比较鲜明,而没有落入“插标签”(采用现有的“革命历史歌曲”作为作品的基本主题材料)的泥潭;音乐的形式结构比较完整、和声色彩比较丰满,政治内容得到了充分表现。这就是《人民英雄纪念碑》成为当代交响音乐成熟作品的经验之所在。

交响组曲《白毛女》^①是瞿维在“文革”末期根据同名芭蕾舞剧的音乐改编而成的管弦乐组曲,人民音乐出版社于 1977 年出版了总谱。舞剧《白毛女》的音乐已经深入人心,由于舞剧的规模过于庞大,不便于在日常的音乐生活中演出,作曲家把它改编为交响组曲,这样就成为日常音乐会上的保留性作品。全曲由 6 个乐章组成,它们是:压不住的怒火、北风吹、红头绳、深仇大恨、冲出虎口、欢庆解放。第一乐章《压不住的怒火》。这个乐章不是严格意义上的乐章,因为它的结构比较短小,实际上这段音乐是全曲的序幕。整段音乐建立在“愤怒主题”上。第二乐章《北风吹》。这个乐章是根据同名歌曲音乐改编而成的,首先由长笛奏出节奏自由的散板引子,之后两个小提琴声部奏出亲切、温馨的“北风吹”主题旋律。作曲家充分地运用高音弦乐器的歌唱属性,整段音乐基本上都由小提琴声部承担,柔美的高音木管乐器作一定的应和,亮丽的竖琴在下面作旋律的衬托。真挚的歌唱、明亮的色彩,充分表现了主人公喜儿

① 瞿维改编:交响组曲《白毛女》,人民音乐出版社 1977 年出版。

的善良和对生活的热爱。第三乐章《红头绳》。这个乐章是一个快乐舞蹈性的乐章,音乐根据原歌剧中杨白劳与喜儿的对唱及伴奏音乐改编而成,短小精悍(只有48小节)、一气呵成。短小的段落由三个基本音乐材料构成,1. 原杨白劳的唱段先由板胡独奏(2~7小节),音色高亢明亮,富于浓郁的民族气质;再由大提琴齐奏(8~13小节),音乐深沉、厚重。2. 原喜儿的唱段由长笛独奏(14~17小节),后再加入双簧管与长笛作二重奏(18~23小节),音乐跳跃、欢快。3. 从第24小节开始是小提琴组的合奏,音乐仍然是跳跃与欢快的。第四乐章《深仇大恨》。这是一个戏剧性冲突比较强的乐章,从原剧中的“逼债”段落中改编而来。“深仇大恨”是按照两部性结构的原则写成的。第一部分(1~85小节)表现的是杨白劳、喜儿与黄世仁及其狗腿子之间“逼债”、反抗直至杨白劳被毒打致死的斗争场景,作曲家充分运用了音乐的各种表现手段来塑造这个跌宕起伏的斗争场面。高音乐器半音阶上行与下行的快速跑动、连续三连音与五连音的快速上行、铜管乐器的持续长音、木管乐器的长颤音等,为塑造这个反抗场面起到了重要的作用。第二部分(86~104小节)是喜儿的“哭诉”乐段,音乐材料来自原歌剧中喜儿的宣叙调,这个音调由高音乐器在最高的音区奏出。第五乐章《冲出虎口》。这个乐章由两个部分组成,第一部分(1~29小节)表现的是在黄世仁家中的丫鬟和喜儿饱受煎熬与苦难。音乐的材料来自于第四乐章的第二部分,音乐的情绪抑郁、沉重,同时也包含着压抑着的怒火。第一部分为两段体曲式结构,a段(1~20小节),b段(21~29小节)。哀怨、悲愤的主题与第四乐章的“哭诉”主题有一定的内在联系。第一部分是第二部分出现的过渡与准备。第二部分(29~122小节)也是一个急速的、跌宕起伏的斗争性段落,表现的是喜儿与黄母搏斗,进而愤然冲出黄府的场景。第六乐章《欢庆解放》。这是一个欢天喜地歌颂胜利的乐章,在这个乐章中,全剧曾经出现过的各个正面主题基本作了一个全面的辉煌再现,同时还加入了《三大纪律八项注意》、《子弟兵和老百姓》等革命历史歌曲以及民间秧歌的音乐材料。以《三大纪律八项注意》的音乐代表人民军队的形象,用《子弟兵和老百姓》的音乐代表军民同欢的情景。把原歌剧中《太阳出来了》和《三大纪律八项注意》的音乐材料,作为引子部分的核心材料,暗示人民子弟兵解放了人民。交响组曲《白毛女》的音乐材料,全部都是采用原歌剧以及后来的芭蕾舞剧的音乐重新编配而成的,是歌剧与舞剧音

乐的“浓缩版”。作曲家继承了原作艺术上的现实主义创作原则,突出地强调原作的政治特色,在较为短小的篇幅之内较好地达到了艺术与政治内容的要求,是政治性与艺术性结合得比较融洽的当代交响音乐作品。既然是对原作的“浓缩”,所以在继承了原作特色的同时,也承袭了原作中“模式化”的弊端。这种弊端主要体现在:1. 比较局限于原作的结构,在改编的时候未能充分发挥交响音乐的艺术表现能力。2. 在第六乐章中各种音乐材料被“浓缩”在一起,所以材料比较繁杂,作品的整体的统一性较弱。3. 原作中的基本音乐材料在陈述一遍或两遍之后便结束,未能作进一步的戏剧性展开。

“生活是源泉,人民是母亲”。从瞿维这篇音乐创作评论文章的标题中,我们可以清晰地发现瞿维音乐创作的基本观念、美学追求与批评标准。瞿维音乐创作的基础,是火热的现实生活;创作灵感的来源,是中国人民的时代要求;创作材料的源头,是传统民间音乐宝藏;这些都使得瞿维的音乐创作体现出鲜明的现实主义特征与浓郁的民族风格。

第十节 宝岛新音乐的播火者——许常惠

许常惠(1929. 9. 6~2000. 12. 11),作曲家、音乐史学家、民族音乐学家、音乐教育家、音乐社会活动家,台湾彰化人。

1929年9月6日,许常惠出生于台湾省彰化县和美镇的一个书香门第家庭。祖父许剑渔是清朝的秀才,父亲许五顶是当地的名医。家庭的背景,为他打下了丰厚的正统文史功底;彰化县丰富多彩的歌仔戏、民歌等地方艺术,为他留下了深厚的传统音乐文化印记。由于此时的台湾正处于“日据时期”,青年人一般都有赴日留学的传统。1940年许常惠赴日求学,由此开始接触西方音乐(学习小提琴)。1941年“太平洋战争”爆发后被分配到日本军火厂做工人,学业被迫中断。于台湾“光复”以后的1946年回到台湾,先入台中一中高中部学习,继续学习自己钟爱的小提琴。为了学琴,他走遍台中地区,广泛拜访该地的提琴名师(诸如温仁和、李金土、甘长波等)。1949年考入台湾师范大学音乐系,师从戴粹伦学习小提琴。同时师从张锦鸿、萧而化学习作曲技术理论。1953年由师范大学毕业以后,进入军队服役。翌年年底,怀着对艺术的向往,

赴法国巴黎继续学习小提琴。

在巴黎这个艺术氛围浓厚的城市,许常惠像海绵一样吸收着这里的艺术养分。带着神圣使命感的许常惠认识到:仅仅学习小提琴这一件乐器,对于台湾新音乐艺术的发展是不够的。于是放弃小提琴,改学作曲、音乐学。他先后入弗朗克音乐学院、巴黎大学音乐学研究所跟随柴利(Jacques Chailley, 1910~?)学习音乐史、跟随朱维礼(Andre Jolivet, 1905~1974)学习作曲,同时又在巴黎音乐学院旁听著名作曲家梅西安(Olivier Messiaen)教授的作品分析课程。通过对古典、浪漫、印象、现代派作品的学习与研究,通过对世界民族音乐的学习与研究,开阔了他的艺术视野、丰富了他的知识结构。许常惠由此开始音乐创作,第一部作品是创作于1956年的独唱与钢琴《歌曲四首》[《我是一滴清泉》(郭沫若作词)、《沪杭道上》(徐志摩作词)、《那一颗星在东方》(许常惠作词)]。此后又有6部作品完成:《乡愁三调》、《小提琴、大提琴与钢琴三重奏》、《八月二十日夜与翠雏共赏庭桂》、《女高音、长笛与钢琴》、《昨自海上来》、《女高音与弦乐四重奏》。在这些作品中,作曲家使用西方现代音乐创作技巧,开始追求鲜明的个人音乐风格。

1958年学成回到台湾,并在台湾引起了一阵轰动。1960年6月14日,许常惠在台北中山堂举办了第一次个人作品音乐会,演出了他在法国期间以及回国后创作的作品。音乐会引起了轰动,发表了十几篇评论文章,褒贬者各持其词、激烈交锋。正面肯定者认为许常惠是台湾地区“从西方取经回来的第一个音乐唐僧”^①。西方现代新音乐也由此进入宝岛,在台湾音乐文化的版图上多了一个新成员。此后,许常惠一面在大学教学,一面从事新音乐创作活动。为了推动新音乐的传播,发起组织了一些新音乐团体。诸如:1961年成立的“制乐小集”、“新乐初奏”等。这些活动激发了当地新音乐家的积极性,一时间许多青年作曲家纷纷成立旨在探索、弘扬新音乐的组织。诸如:“江浪乐集”、“五人乐团”、“向日葵乐会”等。他的活动影响了当地年轻新音乐家,他的音乐创作方法与音乐风格,也对一批年轻新音乐家产生了积极影响。这个时期有影响的作品有:钢琴曲《赋格三章——有一天夜在李娜家》,为女高音独唱、女声合唱团、引磬与木鱼而作的《葬花吟》(曹霭作词),为女高音独唱、弦

① 吴心柳:《中国作曲家的角色认同问题》,台湾《音乐与音响》1985年2月号,总第140期。

乐队、打击乐、竖琴与钢片琴而作的《女冠子》(韦庄作词),琵琶独奏《锦瑟》等。

1965 年开始,许常惠又开始民族音乐研究,参加由史惟亮主持的民歌调查活动,并与之一同发起成立“中国民族音乐研究中心”。对此他是这样表述原因的:“一方面中国现代音乐的创作,深切地需要以民族音乐的传统作为泉源,另一方面本地民族音乐遭到愈来愈严重的冷落与破坏,因此发起了民族音乐的抢救工作。”^①他带领学生深入台湾各地,广泛地收集台湾汉族和原住民族的民间歌曲,收集到两千余首歌曲。对民间音乐的采集活动极大丰富了他新音乐的创作材料,也开阔了创作视野。1969 年任国立艺专音乐科教授。在此期创作的作品中,民间音乐的风格更为浓郁,代表性的作品有:创作于 1965 年的《祖国颂之一:光复》、小提琴曲《无伴奏前奏曲五首》,清唱剧《兵车行》(1965)、清唱剧《国父颂》(1965)、《女冠子》、埙独奏《童年回忆》、长笛独奏《盲》(1966)等。在《祖国颂之一:光复》中,许常惠就采用了一系列台湾民族音乐材料,其中有:台湾福佬系的《农村歌》、山地民谣《普天同庆》等。在《无伴奏前奏曲五首》中,也采用了大量的民歌材料与语言展开方法。其中的长笛独奏《盲》的音乐材料,取自台北街头夜间吹笛行走的盲人按摩师。这些作品的民族风格相对鲜明,个人风格相对突出。20 世纪 70 年代发起组织了“亚洲作曲家联盟”、“中华民俗艺术基金会”,80 年代以后出版的著作有:《台湾高山族民谣集》、《台湾福佬系民谣》、《民族音乐学导论》、《台湾音乐史初稿》、《音乐史论述稿》等。1980 年以后,许常惠把创作的重点转移到歌剧上来,同时担任台湾师范大学音乐研究所教授、所长。此期创作的作品有:交响曲《白沙湾》(1974),钢琴与民族管弦乐协奏曲《百家春》(1981),歌剧《白蛇传》(1988,大荒编剧),为交响乐队与合唱团《二·二八纪念歌》,大型歌剧《国姓爷郑成功》(1998)等。

在近五十年的音乐及社会活动生涯中,许常惠获得了众多的荣誉与奖励。主要有:台湾“十大杰出青年”、台湾“吴三连文艺奖”、“法国骑士奖章”、“法国荣誉军团长官级勋章”等。也担任过许多重要社会团体与学术机构的领导人,主要有:台湾“国策顾问”、台湾“教育部讲座教授”、亚洲作曲家联盟理事长、中华民俗艺术基金会执行长、台湾“国家文艺基

① 许常惠:《台湾音乐史初稿》第 326 页。全音乐谱出版社(台北)1991 年出版。

金会董事”等。2000年12月11日,因大脑肿瘤恶化,不幸逝世于台北。

许常惠自20世纪40年代开始学习乐器演奏,1956年开始从事专业新音乐创作,在近60年的音乐生涯中,为台湾的新音乐创作、音乐教育事业做出了卓越的贡献。他是台湾新音乐创作“薪火”的点燃与传播者。

创作于1958年的为长笛、独唱与钢琴而作的《八月二十日夜与翠雏共赏庭桂》(陈小翠作词),是许常惠巴黎学习期间的代表作。曲名中的“翠雏”是一位来自中国大陆的女留学生,她是许常惠留法期间的恋人,后来随着她的不辞而别,这段恋情也随之结束。^①这首诗歌是“翠雏”的母亲陈小翠采用“常相思”的格律为女儿创作的抒情诗。在长笛、钢琴的伴奏下,人声唱出了富于闺怨意味的歌声:

笛一支,月一丝,吹得银云破月飞,佩环何处归。

开也迟,落也迟,过尽三秋花不知,冷香如雾时。

作品的长度只有37小节,采用ABB¹二段体的结构形式写成。A段由长笛与钢琴演奏,这个段落好像是整部作品的引子。钢琴左手持续的三十二分音符跑动音型,为作品蒙上了一层朦胧的色彩。第2小节开始,独奏长笛以气息悠长的旋律进入。钢琴、长笛都在调性模糊、遥远的旋律上进行。为歌声的进入塑造了朦胧、飘忽、柔美的典型环境。B段开始后,人声才开始进入。人声进入之后,钢琴变得凝重起来,随着长笛的再次进入,钢琴再度变得活跃。B¹段演唱的是第二段歌词,音乐进行与B段基本相同。当唱到“冷香如雾时”的时候,速度慢下来,结束在^bB音上。《八月二十日夜与翠雏共赏庭桂》是许常惠巴黎期间重要的代表作,从音乐形态与音响特征上来看,这部作品明显地带有德彪西的影响。但是在歌词处理方面,许常惠又受到中国文人音乐传统精神的影响。所以许常惠认为:“我的真正作品可以说从这项开始,从这点出发!”^②

创作于1962年的为女高音独唱、女声合唱、引磬与木鱼而创作的《葬花吟》,在1993年举办的“20世纪华人音乐经典”活动中,被推选为

① 邱坤良:《昨自海上来》第224页(此页中有该女子照片)。时报文化出版企业股份有限公司(台北)1997年9月5日第1版。

② 苏育代:《许常惠年谱》第20页。(台湾)彰化县文化中心1997年8月编印。

“入选曲目”。作品的歌词取自曹雪芹《红楼梦》中林黛玉著名的《葬花词》。作曲家受到中国佛教精神的感召,把佛教文化精神融入作品之内。全曲建立在富于柔美风格特征的羽调式上,为了体现作品的意境,作曲家在伴奏乐器中加入了两件佛教寺院中的法器——引磬、木鱼;音乐建立在中国传统的五声音阶之上,旋律采用中国古代文人常用的“吟诗调”。在创作中以一字一音的词曲结构手法处理词曲关系,以自由散板的节律手法进行节奏创作。作曲家立足于释迦禅宗的文化精神解释诗歌的内涵,把人间美好事物的生生死死融入一个博大精深的精神世界中。于是,在世俗伦常看来异常恐怖、悲凄的生离死别,也转而成为美轮美奂的艺术世界。

创作于1965~1966年的《无伴奏小提琴前奏曲五首》,是采用五声音阶的思维方式进行小提琴作品创作的探索性作品。每首作品都有标题:1. 庄严的,2. 寂寞的,3. 粗野的,4. 思念的,5. 力动的。第一首采用再现三段体写成,通篇都使用附点音符,作品富于动力感。第二首也是采用再现三段体的结构形式,在持续音的衬托下,以拨奏空弦的手法表现作曲家空旷、寂寞的感受。第三首采用两段体的结构写成,音乐材料来自台湾民间歌谣《酒干倘卖无》。第四首采用变奏曲式的结构,以台湾民间歌手陈达演唱的恒春调《思想枝》的基本材料为主题。在音乐的进行中,先把主题材料打散,以华彩性的装饰音、经过音对主题进行变化,直到作品的尾声处,才出现完整的《思想枝》主题。第五首采用没有再现的四段体结构写成。作品以充满了动力与活力的音乐进行,把主调音乐思维与复调音乐进行糅合在一起。作曲家借鉴巴赫无伴奏小提琴组曲的结构手法,吸收民族音乐材料,使用现代作曲手法,将该作写得雅俗共赏、艺术性与技术性兼备。

创作于1981年的钢琴与民族管弦乐协奏曲《百家春》,是许常惠尝试把钢琴与民族管弦乐进行融合的作品。《百家春》原来是台湾民间音乐“北管”中的一个曲牌形式,作曲家将这个曲牌音乐作为协奏曲的基本主题材料。在作品的展开进行中作出了十段自由变奏,与《小提琴无伴奏前奏曲五首》中的第四首一样,完整的《百家春》主题也是在作品的最后才呈现出来。许常惠受到中国古代“大曲”音乐结构的启发,把这部作品按照“大曲”的“散序”、“中序”、“破”的结构模式设计。全曲共有11个乐段:其中的“散序”由一个乐段组成,“中序”由四个乐段(中序一、中序

二、中序散、中序四)组成,“破”由入破一、入破二、入破三、入破四、入破五、煞袞等乐段组成。全曲建立在宫调式的五声音阶基础上,速度变化丰富、力度转换频繁。总体的发展态势是:速度由慢而快、力度由弱而强、情绪由徐缓而热烈。“百家春”的主题在前九段中都是以音素的方式“潜伏”在各段之内的,到了第十段之后,这个主题才完整地呈现出来。乐器的先后进入顺序是:先由唢呐、高胡等乐器展开陈述,进而旋律转到钢琴、古筝、扬琴上,再进而由梆笛、新笛、唢呐、高胡、南胡完成主题的陈述。至此,作品以急板的大齐奏,干净利落地结束全曲。《百家春》是许常惠对中西音乐结构方式、思维方式进行尝试性融合的代表性作品之一。在这里,他将中国唐代著名的大型作品结构形式“大曲”与西方著名的协奏曲形式进行了有机的结合。作品体现了他中西合璧、古今兼容的文化胸襟。

许常惠是台湾地区新音乐事业的奠基人,也是海峡两岸音乐文化交流的积极推动者。他的音乐创作,对大陆、台湾、香港地区,产生了一定的影响力;他的音乐活动,对两岸音乐文化事业的繁荣,做出了积极的贡献。

第十一节 时代颂歌的谱写者(一)

进入 20 世纪 50 年代中期以后,新中国自己培养的第一批作曲家开始出现在中国新音乐舞台上,他们以青春的朝气和较成熟的作曲技术,为当代中国新音乐创作事业带来了一批思想健康、积极向上的新作品。这些人也由此成为当代中国新音乐创作领域的生力军。

“黄鹤”展翅飞——施咏康

施咏康(1929.7.12~),作曲家、音乐教育家,原籍浙江镇海。

1929 年 7 月 12 日,施咏康出生于上海市的一个小职员的家庭,父亲在上海商行里做厨师。1934 年,年仅 5 岁的施咏康就遭遇了母亲去世的变故。为了生活父亲把他送回浙江镇海老家的小学读书。1937 年,年近 8 岁的他又遭遇到父亲病逝的不幸。成为孤儿的他只好辍学,在家乡为人放牛、干零活等。不幸的生活没有磨灭他对美的渴求的欲

望,家乡丰富多彩的山歌、甬剧,春节的“闹船灯”等民间音乐,为他打下了深厚的民间音乐感性基础。1939 年跟随亲戚再次进入上海,先后在橡胶厂做学徒、在大街上摆地摊等。第二年,终于沦落为无家可归的“流浪汉”。1940 年冬被送入赵朴初创办的“净业孤儿院”,在这里一边学习生活技能、一边接受文化教育,还可以接受音乐熏陶。在孤儿院开设的唱歌课上,老师教唱的聂耳、冼星海等人的爱国歌曲,深深地影响了他。从此开始自学钢琴、乐理、抄写歌曲等,并把自己第一篇作文投稿得来的“稿费”(以“购书券”的方式作为“稿费”)在“开明书店”买了丰子恺的《音乐入门》、乐谱以及其他音乐书籍。1948 年开始向谭抒真、杨秉荪学习小提琴,并学习各类音乐基础知识。1950 年,施咏康考入新更名的上海音乐学院作曲系,从此开始接受专业的作曲训练。先后从师贺绿汀、丁善德、邓而敬、桑桐等著名作曲家、教授。在学习期间,创作了钢琴独奏《序曲》、室内乐《第一弦乐四重奏》等作品。在毕业前两年内,施咏康潜心创作交响诗《黄鹤的故事》(1955)。作品受到苏联专家阿拉波夫的青睐,被上海交响乐团公开演奏,施咏康随之也留校担任丁善德教授的助教。1957 年《黄鹤的故事》在莫斯科举办的“世界学生与青年联欢节”上获得铜质奖章。此后创作了电影音乐:《三个邻居》、《羊城暗哨》、《三毛流浪记》、《今天我休息》,钢琴独奏《简易变奏曲》,大提琴独奏《叙事曲》、《回忆》,第一交响曲《东方的曙光》,圆号协奏曲《纪念》,小提琴与管弦乐《幻想叙事曲》等。

除了创作活动之外,施咏康在教学领域也做出了贡献。当代许多作曲家(诸如:杨立青、何占豪、王酩、刘敦南、张千一、刘念劬等)都曾经在他的“配器班”上学习过。他著作的《管弦乐队乐器法》(人民音乐出版社 1985 年出版),是当代中国第一部由中国音乐家写成的作曲技术理论著作,该著已经成为专业音乐院校的“配器法”的基本教科书。

交响诗《黄鹤的故事》^①是新中国培养出来的第一代作曲家施咏康的成名作,也是他在上海音乐学院作曲系的毕业作品。作品创作于 1954 至 1955 年间,1955 年夏季试奏,1956 年 4 月 22 日首演于上海“人民大舞台”。1956 年夏在北京“第一届全国音乐周”上演出,获得了一致

① 施咏康:《交响诗《黄鹤的故事》》,上海音乐出版社 1957 年出版。

好评。《黄鹤的故事》名扬天下,是因为一个特殊的机遇:1955年夏季,被邀请到中央音乐学院讲学的苏联专家阿拉波夫赴杭州度假的时候,途经上海。上海音乐学院将本校毕业生的几部作品交给他审阅,当他在赴杭州的火车上批阅到施咏康的这部交响诗的时候感慨道:“了不起!好作品!这不是一个学生的作品,而是作曲家,作曲家!”^①就是由于阿拉波夫的赞赏,《黄鹤的故事》获得了演奏的机会。该作自首演以来,先后由若干世界著名的交响乐团在世界范围内的几十个城市演出过。作曲家根据流传在中国各地的民间传说创作了这部叙事性的交响诗。故事大意是:很早以前的江南水乡,人们辛勤地生活着,在这些善良的人们中间,有一个豪爽乐观的艺人——老马,他经常用自己美妙的竹笛娱乐乡亲。一天,老马要离开这里了,为了不使朋友们寂寞,他在墙上画了一只黄鹤。老马走后,黄鹤从墙上飞了下来,为人们跳起欢乐的舞蹈。但是,愚蠢丑陋的官老爷闯来,用暴力抢走了黄鹤。从此,黄鹤不再起舞,人们也失去了欢乐。之后,老马回来了,他用悠扬悦耳的笛声,召唤回美丽的黄鹤。随之,黄鹤冲出了老爷府,又与勤劳的人们生活在一起,跳着欢乐的舞蹈。作品采用奏鸣曲式的结构写成。具体结构如下:呈示部(1~200小节)。引子(1~35小节),安静的慢板。在轻柔平稳的弦乐颤音背景上,由双簧管、长笛先后奏出引子的主题,表现美丽的江南水乡。主部(36~105小节),在竖琴与小提琴的伴奏下,作曲家用竹笛奏出了具有江南丝竹风格的主部主题,这是老马形象的展示。在这个主题经过一段展开以后,小号奏出黄鹤主题的片断。连接部(106~113小节)。副部(114~175小节)是由两个主题构成的三部曲式结构,表现黄鹤形象的两个侧面。第一个主题表现黄鹤抒情优美的一面,8/8节拍的音乐,在铃鼓等打击乐器的衬托下,带有舞蹈性的特点。第二个主题欢快热烈,是一个动机性的主题,在动机的基础上发展成一个热情奔放的音乐段落。这里的旋律部分实际上是5/8节拍,而陪衬它的节奏型却是8/8拍。作曲家采用了现代音乐复合拍子的手法,通过重音的交错和节拍的混合这特殊的手段,来表现黄鹤翩翩起舞的情景。之后是三部曲式的动力性再现,两个主题交织在一起做复调性发展,达到副部的高潮,多侧面地描绘了黄鹤娇俏的形象。之后便是结束部(176~200小节)。展开部

① 梁茂春:《百年音乐之声》,第360页。中国经济出版社2001年2月第1版。

(201~299 小节)。引子(201~207 小节),鼓、钹与全部的铜管乐器爆发出刺耳的轰鸣,弦乐与木管奏出颤音和呼啸的音型,专横跋扈的官老爷出现了。展开部又可以分为三个层次,第一个层次(209~250 小节),长号、小号奏出愤怒的老马主题音调和黄鹤主题的动机;第二个层次(251~256 小节),描写的是官老爷在不肯为他跳舞的黄鹤面前一筹莫展的窘状;第三个层次(257~299 小节)是一个慢板部分,这是一个从黄鹤主题派生出来的插部性抒情主题,描写了失去自由的黄鹤的悲愤与压抑的心情。在结束部中出现了木管明亮的旋律和竖琴华彩音型,预示着黑暗即将过去。再现部(300~501 小节)。主部(300~375 小节)表现的是艺人老马笛声的反复出现,在老马笛声的指引下,黄鹤振翅高飞冲出官府,回到了人们的怀抱。副部(376~433 小节)是黄鹤主题在小提琴声部上的再现,黄鹤的舞蹈越来越热烈,人们的情绪也越来越高涨。作曲家在尾声的前面加入了一个一般在协奏曲中才出现的华彩乐段,担任华彩独奏的乐器是竹笛,竹笛以流畅的器乐技巧表现了一种乐观的情绪和必胜的信念。尾声(436~501 小节)是一个凯旋的颂歌,音乐在黄鹤与人民欢乐舞蹈的热烈气氛中结束。作曲家用这段音乐表达了这样一个信念:善良必然压倒奸佞,正义必将战胜邪恶。《黄鹤的故事》深层的创作观念就是:人民必胜,这种信念恰恰是中华人民共和国成立之初整个中华民族的时代精神。“三座大山”被推翻了,帝国主义及国内反动派“夹着尾巴逃跑了”,“人民当家做主了”,这是建国初期中国人民的基本感受和信念。所以,这个时期的音乐基本上多是轻松、愉悦的颂歌。《黄鹤的故事》在这个时期诞生,在一定程度上适应了翻身的人民回顾以往斗争经历的需求。这也从另一个方面印证了音乐作品是时代的产物,作品又反过来丰富人民的精神生活的艺术创作历史规律。《黄鹤的故事》像新中国管弦乐创作的第一只春燕,迅速在国内外产生了一定的影响,并预示着中国管弦乐创作第一个高潮的到来。随着“黄鹤”的展翅飞翔,接连有一批中国青年作曲家的管弦乐创作竞相登上乐坛。

1960 年完成的第一交响曲《东方的曙光》是一部用现实主义的创作观念,表现革命历史题材的作品。作曲家以中国共产党自 1921 年诞生至 1927 年井冈山会师这段革命历史为题材,以交响乐的方式颂扬了中国人民在中国共产党的领导下英勇奋斗、敢于献身的革命精神。全曲由四个乐章组成,每个乐章都有标题。第一乐章的标题是《序曲“曙光”》,

乐章采用再现三部曲式的结构形式写成。在徐缓、沉重、压抑的引子之后,引出了悲愤、沉重的第一主题,这个主题是中国人民受苦受难的象征。第二主题的情绪庄重、神圣,表现了人民群众在马克思列宁主义的引导下,开始寻找革命的道路。第二乐章的标题是《武装起义》,乐章采用奏鸣曲式的结构形式写成。作曲家以共产党领导上海工人开展的三次武装起义为创作素材,表现了波澜壮阔武装斗争的场面。主部主题塑造的是人民武装起来,向统治者进行勇猛冲击的形象;副部主题表现的是起义的民众对未来美好生活的向往之情。第三乐章的标题是《悼念》,乐章采用再现三部曲式的结构形式写成。作曲家采用沉重、缓慢、哀悼的音调,表现了人民群众对死难烈士的悼念、追思、缅怀。第四乐章的标题是《井冈山》,乐章采用回旋奏鸣曲式的结构写成。作曲家以豪迈、激昂、辉煌的音调,表现了人民革命运动的波澜壮阔。作品创作的主旨是:井冈山根据地的创立,为中国革命开创了走向胜利的新局面。

1962年完成的圆号协奏曲《纪念》^①,是为了缅怀革命先烈而创作的标题性圆号协奏曲。在作品的前面,作曲家引用了烈士殷夫的诗句:“让死去的死去吧!他们的血并不白流,我们不要悲哀或叹息,漫漫的长途横在前头。……他们尽了责任,我们还要抖擞。”作品采用单乐章再现复合三部曲式的结构形式写成,同时又兼备了奏鸣曲式、回旋曲式的一些结构特点。庄严肃穆的引子由弦乐器与竖琴在低音区一同奏出,呈示部主部主题在高音区呈现,庄严肃穆的旋律,表现了人民群众对革命先烈的怀念与崇敬。呈示部的副部主题以三连音的节奏形式组成,音乐具有持续的动力感和激烈的斗争性,以此表现革命斗争的艰苦卓绝。作品的展开部是对英雄战斗生涯的回忆,副部主题的基本材料在这里得到了充分的发展。作品进入圆号的华彩段落,独奏圆号以丰富的演奏技巧和悠扬、深情的旋律,表现了革命烈士对未来的无限向往和必胜信念。再现段是整部作品的高潮段落,先由乐队奏出辉煌、丰满主部主题,作曲家充分一切可以使用的技术手段将这个主题铺陈得壮丽辉煌。在尾声中,圆号以减弱音器的方式再度轻声奏出主部主题,作品在沉思、缅怀、追忆的气氛中结束。

① 施咏康:圆号协奏曲《纪念》,人民音乐出版社1982年出版。

“梁祝”传九州——何占豪

何占豪(1933.8.29~),作曲家、音乐教育家,浙江诸暨人。

1933年8月29日,何占豪出生于浙江省诸暨县何佳山村的一个热爱民间音乐、戏曲的家庭。诸暨县盛行的是越剧和绍兴大板。何占豪的父亲通晓绍兴大板,祖母是越剧迷,每逢过年何占豪就背凳子到戏院里放好,然后与祖母一起去看越剧。1950年初,刚刚满17岁的何占豪考入浙江省文工团。他全面接受音乐、舞蹈、戏剧的滋养,积极参与各类表演活动。1952年由浙江省歌舞团转入浙江省越剧团,任乐队演奏员。开始学习小提琴、扬琴、打击乐等。为了能尽快提高演奏水平,利用星期天,到上海拜师学艺。1957年考入上海音乐学院管弦系,主修小提琴专业。1958年与几位学习小提琴的同学(俞丽拿、沈榕等)组成“小提琴民族学派实验小组”,探索小提琴作品创作和演奏的民族化问题。与丁芷诺合作将华彦钧二胡名曲《二泉映月》改编为小提琴与乐队的形式并灌制唱片。在音乐艺术实践过程中,逐渐意识到作曲的重要性,在小提琴主修课程结束后,转入作曲系师从丁善德教授学习作曲。1959年与陈钢合作创作了小提琴协奏曲《梁祝》。1960年自小提琴专业毕业后,便留校任“实验乐团”创作组成员。此后,创作了弦乐四重奏《烈士日记》等作品。“文革”时期,“小提琴民族乐派实验小组”被取缔,何占豪仍然在私下里从事创作,改编了《景颇姑娘采茶忙》等十多首儿童小提琴作品。“文革”结束后先后创作了:笛子协奏曲《幸福水》(1977,与陆春龄、郭予春合作),小提琴协奏曲《骄杨》(1978,与丁芷诺、郭予春合作),越剧音乐《孔雀东南飞》(1979)等。80年代后,创作了交响诗《龙华塔》(1980),与王令康合作创作了民族器乐合奏曲《节日赛马》、《伊犁河畔》(1980)。此后又创作了一系列民族器乐协奏曲:二胡协奏曲《乱世情》、二胡与乐队《莫愁女幻想曲》(1987),二胡协奏曲《别亦难》、箏协奏曲《孔雀东南飞》(1989),箏协奏曲《临安遗恨》(1992),箏协奏曲《西楚霸王》(1996),箏乐诗《陆游与唐婉》(1998)等。

何占豪音乐创作的座右铭是:“外来形式民族化,民族音乐现代化。”纵观其40余年音乐创作的历史,我们可以将之分为两个阶段。第一个

阶段就是“外来形式中国化”的时期,这个阶段可从1959年开始,至1979年止。1958年何占豪与同学丁芷诺合作将华彦钧的二胡名曲《二泉映月》改编为小提琴与乐队。1959年与陈钢合作《梁祝》蜚声乐坛誉满中外之后,他的创作热情便一泻千里。先后创作了弦乐四重奏《烈士日记》、弦乐与合唱《决不要忘记过去》等。“文革”时期何占豪仍然笔耕不辍,创作改编了《景颇姑娘采茶忙》等十多首儿童小提琴作品。“文革”后,何占豪先后与陆春龄、郭予春合作创作了笛子协奏曲《幸福水》(1977),与丁芷诺、郭予春合作创作了小提琴协奏曲《骄杨》(1978),创作了越剧音乐《孔雀东南飞》(1979)等。

第一个阶段的代表作,就是小提琴协奏曲《梁祝》^①。作曲家采用流传在民间的传奇故事“梁山伯与祝英台”作为创作题材,采用单乐章奏鸣曲式的结构形式作为体裁。全曲分为三部分:1. 草桥结拜,2. 英台抗婚,3. 坟前化蝶,这三个部分分别对应着呈示部、展开部、再现部的结构部分。作品的音乐素材主要来自越剧音调。按照剧情构思布局,综合采用交响乐与中国民间戏曲音乐的表现手法,深入而细腻地描绘了梁山伯与祝英台相爱、抗婚、化蝶的情感与意境。1. 草桥结拜(呈示部)。在轻柔的弦乐颤音背景上,长笛吹出了优美动人的鸟鸣般的华彩旋律,接着,双簧管以柔和抒情的引子主题,展示出一幅风和日丽、春光明媚、草桥畔桃红柳绿、百花盛开的画面。主部主题由独奏小提琴在A弦上奏出富于韵味、沁人心脾的爱情主题。这个主题在G弦上重复一次后,乐曲转入A徵调,大提琴以潇洒的音调与独奏小提琴形成对答式的中段。之后,乐队全奏爱情主题,充分揭示了梁祝真挚、纯洁的友谊以及彼此的爱慕。在独奏小提琴自由的华彩段之后,作品进入副部。副部主题由越剧的“过门”材料变化而来,由独奏小提琴奏出与爱情主题形成鲜明的对比。之后,先后出现了两个插部:清新洒脱的第一插部,由副部主题的动机变化发展而成;轻松活泼的第二插部由独奏小提琴在E徵调奏出。这两个插部,是对梁祝同窗三载、追逐嬉戏情景的描述。结束部建立在B徵调上,由爱情主题发展而来。断断续续的音调,表现了祝英台有口难言,欲言又止的情感。在弦乐颤音背景上出现的梁祝对答,以清淡的和声与配器,描写了长亭惜别、十八相送、恋恋不舍的情景。2. 英台抗婚(展开

① 何占豪、陈钢:小提琴协奏曲《梁祝》,上海文艺出版社1960年出版。

部)。阴森可怕的大锣与定音鼓,惊惶不安的小提琴,把作品带入展开部。展开部由三个部分组成:第一部分是“抗婚”。铜管以坚硬的节奏、冷峻的音调,奏出了封建势力的主题。独奏小提琴以戏曲散板的节奏,叙述了英台惊慌失措、悲痛欲绝的情感。之后,乐队以快板的强烈全奏,衬托小提琴果断、坚定的反抗音调。两个音调在不同的调性上不断出现,最后达到“抗婚”段落的高潮。第二部分是“楼台会”。缠绵、悱恻的音响,如泣如诉的旋律,是对梁祝二人“楼台相会”互诉衷肠场景的描写。在这里,小提琴与大提琴的对答与呼应,把梁祝相互倾诉内心情感的情景,表现得淋漓尽致。第三部分是“哭灵控诉”。音乐急转直下,弦乐队以快速的切分节奏,营造紧张的戏剧性气氛。独奏小提琴的散板与乐队齐奏的快板交替出现,并加了板鼓。变化运用了京剧“倒板”与越剧“嚣板”(紧拉慢唱)的手法,深刻地表现了祝英台在梁山伯的坟前,对封建礼教愤怒控诉的情景。她时而呼天抢地、悲痛欲绝,时而低回婉转、泣不成声。当乐曲发展到变节拍(由二拍子变为三拍子)时,祝英台以年轻的生命,向苍天作了最后的控诉。之后,锣鼓齐鸣、乐队全奏,英台纵身投坟,乐曲达到全曲的高潮。3. 坟前化蝶(再现部)。在竖琴级进滑奏的伴奏下,长笛以美妙的华彩旋律,把人们带到了美妙的仙境。在加弱音器的弦乐背景上,第一小提琴与独奏小提琴先后加弱音器再度奏出爱情主题。然后,具有晶莹、飘逸色彩性的钢片琴,在高音区轻柔地奏出五声音阶的音调,之后转到不同的调上再现。此所谓:“彩虹万里百花开,花间彩蝶成双对,千年万代分不开,梁山伯与祝英台。”这部缠绵悱恻、绚丽多彩、委婉抒情、通俗易懂,并带有浓郁的生活气息的协奏曲,在民族化、群众化方面,做了大胆的创新与成功的尝试。它的成功,标志着中国协奏曲创作的民族化探索取得了阶段性的成功。

第二个阶段就是“民族音乐现代化”的时期,这个阶段可从1980年开始至今。在此期内,除将《梁祝》改编为高胡协奏曲和琵琶协奏曲之外,还对传统乐曲《月儿高》、《春江花月夜》进行了改编。此期的代表性作品有:交响诗《龙华塔》(1980),民族器乐合奏曲《节日赛马》、《伊犁河畔》(1980,与王令康合作)、《傣寨风光》,筝独奏曲《茉莉芬芳》、《姐妹歌》,二胡协奏曲《乱世情》、二胡与乐队《莫愁女幻想曲》(1987),二胡协奏曲《别亦难》、筝协奏曲《孔雀东南飞》(1989),筝协奏曲《临安遗恨》(1992),筝协奏曲《西楚霸王》(1996),筝乐诗《陆游与唐婉》(1998),此期

内,还创作了笛子协奏曲《长恨绵绵》、柳琴协奏曲《花》、扬琴协奏曲《罗兰情》等。

除此之外,何占豪也涉足流行音乐的创作领域,他认为:“只要文化市场需要,我就生产。”20世纪80年代末风靡大陆、港台地区的《相见时难别亦难》,就是由何占豪创作的。何占豪几乎每年都能够创作一部大型作品。在“外来形式民族化,民族音乐现代化”方面做出了可贵的探索。

“嘎达梅林”——辛沪光

辛沪光(1933~),作曲家,江西省万载县人。

1933年,辛沪光出生于上海市。童年的辛沪光就爱好文学与音乐,抗战胜利之后,由于家庭生活窘迫,辛沪光不得不于1948年离开上海,回江西老家投靠亲朋好友。同年,入江西南昌葆灵女子中学学习。1949年,考入南昌市第一中学。在这里,她积极参加学校的文娱活动,并成为学校合唱团的指挥。1951年夏天,辛沪光考入设立在天津的中央音乐学院作曲系,师从江定仙、陈培勋学习音乐创作。后来,中央音乐学院聘请苏联专家阿拉伯夫、托多诺娃来校任教,辛沪光又得以在他们的门下学习作品分析与和声学。1956年,23岁的辛沪光在中央音乐学院作曲系毕业,提交的毕业作品是交响诗《嘎达梅林》,这部毕业作品随即成为她的代表作品,也使她一举成名。毕业以后,辛沪光志愿赴内蒙古歌舞团,担任专职作曲。在辽阔的大草原,辛沪光深入草原、牧场体验蒙古族人民的日常生活,广泛地采集、收录、研究蒙古族民间歌曲、舞曲、器乐曲等。1958年,内蒙古艺术学校成立,辛沪光被组织调入该校担任教学工作。她“干一行、爱一行”,在20余年的教学生涯中,从基本乐理到作曲技术理论的课程,都由她教授。在教学之余,辛沪光还积极地从事音乐作品的创作活动,她的创作都带有鲜明、浓郁的蒙古族音乐风格特征。1982年,辛沪光调入北京歌舞团专职从事音乐创作,开始在创作风格、艺术手法方面进行新的探索。

由于辛沪光长期在内蒙古牧区生活,蒙古族牧民乐观、豪爽的性格和丰富多彩的音乐艺术深深地吸引了作曲家。她花大量的时间深入生

活,收集、整理了一大批内蒙古民间音乐,熟悉了蒙古族的生活习俗和语言文化。这些积累使她的作品具有浓郁、鲜明的蒙古民族特色,草原悠长的气息和牧民豪爽、乐观的性格。辛沪光的创作主要有声乐、器乐、影视音乐、歌舞音乐几类。影视音乐作品有:纪录片《草原的女儿》、故事片《五张照片》、《祖国啊,母亲》,电视风光片《沙漠散记》、电视连续剧《生命的故事》(与张鸣剑合作)等。歌舞音乐作品有:舞剧《蒙古源流》(1987)、音舞诗《生命欢歌》(1999)等。声乐作品有:歌曲《校园的春天》、《美丽的马鞍辮》、《飘飘的白云》、《满都海船歌》(张德祥作词)等。清唱剧《草原英雄小姐妹》(1964,与莫尔吉夫合作,沙痕作词)、合唱《风从北京来》、合唱《草原赞歌》、无伴奏合唱《春到草原》等。器乐作品中的小型轻音乐合奏有:《山泉似的红走马》、《驼铃叮当》、《西尼河畔》、《幸福的牧场》等。小型器乐作品有:单簧管独奏《蒙古情歌》和《欢乐的那达慕》(1956),双簧管独奏《黄昏牧归》(1958)和《布里亚特故乡》(1981),大管独奏《草原歌声》(1959),马头琴独奏《清凉的泉水》(1960),二胡独奏《鄂尔多斯之春》(1975),弦乐四重奏《草原小牧民》、《剪羊毛》等。这些作品由于各种原因,未能在当代中国音乐生活中产生影响。

器乐作品中的大型作品主要有:交响诗《嘎达梅林》(1956),管弦乐《草原组曲》(1963),马头琴协奏曲《草原音诗》(1980)等。

其中创作于 1956 年的交响诗《嘎达梅林》^①,是在中国当代新音乐史上影响较大的一部管弦乐作品。嘎达梅林是中国近代史上蒙古族的一位民族英雄,他为了捍卫蒙古人民的利益,率领民众起义,由于寡不敌众而招致失败,最终壮烈牺牲。他的事迹被蒙古族民众编成长篇叙事歌谣和民歌,在蒙古族地区广为流传。辛沪光在自己的创作中采用原民歌的材料,作为交响诗的基本主题。作品在奏鸣曲式的结构基础上作了一定的变化处理。引子部分由弦乐队以颤音的方式奏出背景,小提琴奏出悠长、激越的引子主题。之后,呈示部深情、徐缓的主部主题由双簧管奏出,这个主题的材料来自原民歌后半部分中的音乐材料。主部主题经过呈示之后,在动荡音乐背景的导引下,由铜管乐器和低音弦乐器插入了狠毒、残暴的王爷主题形象,打破了主部主题的进行,音乐的气氛随即也变得紧张起来。在这个紧张的气氛中,呈示部的副部主题开始进入。这

① 辛沪光:交响诗《嘎达梅林》,音乐出版社 1960 年出版。

个主题是嘎达梅林号召民众起来反抗的斗争形象,音乐材料来自原民歌的前半部分。这个富于动力性的副部主题,表现了嘎达梅林及其起义民众坚定不屈的革命意志。之后,作品进入展开部。在战马奔腾节奏型的伴奏下,嘎达梅林的主题变得机灵、敏捷,形象地表现了这位英雄人物出生入死地与敌人英勇斗争的场面。在嘎达梅林斗争主题的展开过程中王爷主题也不时地穿插进来,使作品的矛盾性获得了充分的展开。之后,当主部主题再现的时候,音乐进入再现部。在再现部内,音乐的情绪开始升华。副部主题与主部主题在这里相互呼应,逐渐地将音乐推向全曲的高潮部分。在高潮段落中,表现的是嘎达梅林被敌人包围,经过殊死搏斗之后英勇牺牲的场景。之后,作品进入长大的尾声。尾声表现的是蒙古族人民哀悼自己的民族英雄的悲壮场面。中提琴以低沉、压抑、悲愤的情绪完整地奏出民歌《嘎达梅林》。之后这个主题又在不同的声部上重复了三次,重复的力度一次比一次强,情绪一次比一次激昂,最终发展为整个乐队的全奏。交响诗《嘎达梅林》是建国初期中国交响乐作品中的佼佼者。它以现实主义的创作观念,民族主义的音乐语言,严谨清晰的音乐结构,优美抒情的音乐旋律,标题性的创作手法,栩栩如生地刻画了嘎达梅林的英雄形象,讴歌了嘎达梅林的英雄事迹。由于作品具有简洁的音乐结构、深沉的音乐旋律、通俗的音乐语言,使其成为 20 世纪中叶中国交响乐作品的代表。在 1992 年举办的“20 世纪华人音乐经典评比”活动中,《嘎达梅林》被列为“推荐曲目”。

创作于 1963 年的管弦乐《草原组曲》,是辛沪光继《嘎达梅林》之后创作的又一部具有浓郁蒙古风情的管弦乐组曲。《草原组曲》是一部描写、表现蒙古族民族生活风情和自然景色的交响音画。作品由五个乐章组成:序曲《早晨》、《愉快的劳动》、《放牧》、《摇篮曲》、《欢乐的那达慕》。在这部作品中,作曲家在管弦乐队中加入了四胡、马头琴等民族特色乐器,还把大量的民族乐器的演奏手法融入管弦乐队各类乐器的演奏中。在作品的创作中,充分地采用蒙古族民间音乐的基本材料,并且创造性地予以自由展开。使得作品的再现(模拟)与表现(抒情)能力获得较大的提升。

创作于 1980 年的马头琴协奏曲《草原音诗》,是辛沪光后期创作中的代表作。这部作品早在 1973 年时就开始酝酿,1980 年完成初稿,1983 年 9 月,在第二届“晋阳之春”华北音乐节上首演,齐宝力高马头琴

独奏,北京歌舞团交响乐队协奏,陈燮阳指挥。作品采用单乐章奏鸣曲式的结构形式写成。引子的音乐形象稳重深沉,预示着跌宕起伏矛盾冲突的即将展开。呈示部的主部主题由马头琴奏出,这个具有吟唱风格的主题采用徵调式写成,音乐具有悠扬、深沉、悲凉的艺术特征。音乐材料来自东蒙民歌《木色烈》。副部主题具有东蒙民间叙事歌的音乐形态特征,采用羽调式写成。这个叙事性的副部主题在经过一定的展开以后,音乐由悲凉、沉重的情绪,逐步转化为悲愤、激昂的情感。展开部采用插部的形式写成。作曲家采用蒙古族民间乐曲《马的步伐》的节奏型和基本音调,以此作“动机化”的进行与发展,形象地表现了人民群众英勇斗争的场景。在演奏上,独奏的马头琴充分地运用自身独特的演奏技法,还借鉴了小提琴的演奏技法,使得独奏乐器的艺术表现力获得了充分的提高。在进行到展开部的高潮部分时,主部主题再度出现,音乐的情绪变得更加高涨。在独奏乐器的华彩乐段之后,作品进入再现部。主部主题在这里转变为昂扬、激越、奋进的号角,副部主题先在C宫调上再现,然后回到C羽调上,音乐语言变得欢快而流畅。在尾声中,再现了展开部《马的步伐》的主题,马头琴与乐队以对答的形式竞奏,营造了一个万马奔腾、一往无前的壮丽场景。

辛沪光把一生大部分的创作精力投入到蒙古族风格作品的创作之中,她的创作弘扬了蒙古族的民族文化,丰富了当代民族风格“作品库”。鉴于她的创作成果,蒙古族人民亲切地把她称为为弘扬蒙古族文化艺术做出杰出贡献的当代“三光成员”^①之一。

“貔貅舞”民俗——王义平

王义平(1919~1999),作曲家、音乐教育家,广州市人。

1919年2月18日,王义平出生于广州市。在广雅中学读书的时候,王义平就学会了演奏单簧管及其他铜管乐器。由于他的演奏能力较强,成为学校管乐队的队长。30年代以后,曾先后从师于马思聪、郑志声学习作曲。由于马思聪在全国巡演,不能定期地给他授课,他便在郑志声的门下系统地学习数年,后成为郑志声的得意弟子。经过郑志声的引荐,王义平开始以信函的方式师从郑志声的导师巴黎音乐学院的诺埃

^① 所谓的“三光成员”,就是:作曲家辛沪光、音乐学家赵宋光、舞蹈家贾作光。

尔·伽隆教授继续深造。在郑志声和伽隆的指导下,王义平掌握了西方印象派以来的音乐创作方法。调性模糊、色彩丰富、配器精致、旋法细腻等,成为他音乐创作的基本特点与风格。40年代以后,先后在广西艺术馆、重庆国立歌剧学校、广东省立艺术专科学校任教。建国后,历任华南人民文学艺术学院、中南音乐专科学校、湖北艺术学院、武汉音乐学院等机构的作曲讲师、副教授、教授。退休后定居广州,1999年因病逝世。

王义平的主要作品有:管弦乐《貔貅舞曲》、交响音诗《三峡素描》、管弦乐组曲《儿童玩具》等。为他赢得全国性声誉的作品,是作于1954年的管弦乐《貔貅舞曲》^①。该作采用单乐章的结构形式写成,音乐材料取材于中国南方地区的民间风俗和民间音调。1952年,王义平在广东省的宝安县参加土地改革运动,当地民间有一种春节舞狮子和貔貅、贺喜祈年的风俗。貔貅与狮子、凤凰一样,都是民间传说中的一种吉祥物。貔貅的外在形状比民间的狮子稍小,舞貔貅的时候需要雌雄成双,与舞狮子相比动作纯朴、热烈。作曲家在深入生活的时候切身感受了这种民俗,诙谐、纯朴的舞蹈动作和五拍子的音乐节奏,给他留下了深刻的印象。于是他采用了五拍子的节奏音型作为作品的基本律动,写成了这部作品。为了突出舞蹈性,王义平在作品中采用了大量的民间锣鼓片断,并有机地与管弦乐队相结合。在小鼓的轻击和大提琴拨奏的背景下,引子主题由单簧管奏出。貔貅主题由双簧管奏出,主题的音乐材料来自贵州民歌《菜籽花儿黄》,作曲家把原来的二拍子转化为五拍子,并加入了一些装饰音,使得貔貅和蔼可亲与威猛严酷的两面性格活灵活现地展现出来。第二主题由圆号奏出,音乐风格与第一主题较为接近,但是情绪相对高亢、热烈,是节日喜庆民俗的直接写照,也是对舞貔貅者艺术形象的刻画。尾声部分采用对位的手法将两个主题并置进行,既是对雌雄貔貅外在舞蹈形象的描述,也是对两个主题的高度总结。《貔貅舞曲》诞生在建国初期,在管弦乐创作民族化、现代西方技法民族化、管弦乐语言通俗化等方面,都做出了可贵的探索。该作于1955年由中央歌舞团的管弦乐队在波兰华沙首演,1956年又在第一届“全国音乐周”演出。之后在国内外曾得到广泛流传,成为建国初期管弦乐创作的标志性成果之

① 王义平:《貔貅舞曲》,音乐出版社1962年出版。

一。该作在 1992 年举办的“20 世纪华人音乐经典”评选活动中,被推选为“入选曲目”。

在建国初期王义平创作了饮誉全国的《貔貅舞曲》之后,在新时期初期的 1979 年,王义平又创作了一部交响组曲《三峡素描》^①。1979 年王义平去秦岭旅行,在回程中途径长江三峡。一路上三峡绮丽多姿的自然景致,使他心潮激荡,产生了强烈的创作欲望。回到武汉之后,他在几天内一气呵成,谱就了这部交响组曲。作品由六个标题乐章组成:前三个乐章是作品的上半部分,用“朝辞主题”贯穿起来;后三个乐章是作品的下半部分,用“水主题”和“船主题”贯穿起来。在第一乐章《朝辞白帝彩云间》中,作曲家描绘了黎明前万籁俱寂、月色朦胧的自然景色。该乐章抒情、徐缓、飘逸的朝辞主题,由英国管在弦乐的衬托下奏出。之后,这个主题由小提琴予以发展,层层递进的音响结构塑造出长江朝阳初升、曙光普照、扬帆远航的场景。第二乐章《在峡中》与第一乐章在性格上形成鲜明的对比,作曲家用铜管乐器的“音墙”效果,表现悬崖峭壁陡然出现的壮观景象,音乐主题来自第一乐章。这个主题先后在长笛、小提琴、大提琴上作变形呈示,最后这个主题再度由英国管作完整的再现。这是一个人与自然险境搏斗、抗争精神表现的乐章。第三乐章《身披白云轻纱的神女》描绘的是妖娆美丽、风情万千的神女峰云烟氤氲、鸟语花香的景致,在“朝辞主题”之后,又插入了一个新的主题。这个飘逸、惬意的神女主题由小提琴奏出,音乐温馨、深情,表现了作曲家在婀娜多姿的神女峰的无限感慨之情。第四乐章“王昭君故乡——宁静的香溪”,是以细腻的配器和多彩的和声描绘“水”的万般风情和“船”的逍遥自在的乐章,在这里“船主题”与“水主题”相映成趣。“船主题”由圆号以向上五度跳进的音型奏出,刻画帆船在平静江面上航行的形象。“水主题”由弦乐器用系列流畅进行的十六分音符来呈现,表现江水长驱直入、一往无前的动态美感。第五乐章“悬崖上的橘园”描绘的是在三峡两岸的悬崖上面,在浓绿的大地上托衬着片片火红的柑橘。建立在大调式上的开朗、明亮的“船”主题在以“水主题”材料写成的伴奏中呈示出来,自然的美景和劳动的成果在这里得到了充分的展示和淋漓的表现。第六乐章“轻舟已过万重山”是全曲的收束段落。前几个乐章的主题材料在这里断断续续地再

① 王义平:交响音诗《三峡素描》,人民音乐出版社 1986 年出版。

度展示出来,犹如作曲家在回味以往的种种美妙景致。管弦乐队的各乐器随着音乐的进行,而逐渐退出,声部呈现为递减的态势。最后只剩下一把小提琴的吟唱,仿佛作曲家还流连在三峡的美景之中久久不能自拔。交响组曲《三峡素描》在创作中,体现了用管弦乐队的丰富配器色彩表现自然景致的创作思想。在现实主义、浪漫主义、民族主义创作原则的基础上,又汲取了印象主义的一些创作手法。在写景、表意、抒情等方面取得了一定的成功。该作在1981年举办的“全国第一届交响乐评奖”活动中获得“优良奖”。

“红旗颂”中华——吕其明

吕其明(1930.5~),作曲家,安徽无为为人。

1930年5月,吕其明出生于安徽省无为县。1940年参加新四军,先后在二师抗敌剧团、华东军区文工团任团员。1949年以后,任上海电影制片厂小提琴演奏员。每当演奏优美的作品的时候,他就梦想着有一天自己也能作出这类音乐。为了使梦想变成现实,吕其明一面用心临摹中外音乐作品,一面拜师求艺。1951年调到北京电影制片厂新闻纪录片组(中央新闻纪录电影制片厂前身)任专业作曲,从此开始了他的电影音乐创作事业。在此期间,与人合作或独立创作了《一定要把淮河修好》等大型纪录片的音乐。1955年调回上海电影制片厂,担任故事片作曲,创作的第一部故事片音乐作品是:《水乡的春天》。随后,又为故事片《铁道游击队》、《家》等作曲。他为《铁道游击队》所作的电影歌曲《弹起我心爱的土琵琶》,充满了浓郁的乡土气息和流畅的音乐语言。作品一经诞生便不胫而走,立刻流传全国,成为一首家喻户晓的流行歌曲。1959年以后,担任上海电影乐团副团长、团长,并进入上海音乐学院师从贺绿汀、管荫深等攻读作曲和指挥专业。1963年为电影《红日》创作具有浓郁山东民间歌曲风味的主题歌《谁不说俺家乡好》,也在当时成为流传广泛的群众歌曲。1964年自上海音乐学院毕业后,曾任上海电影制片厂的专职作曲、音乐创作室主任。1980年为电影《庐山恋》创作的主题歌及插曲《啊,故乡》、《你应当留下什么》,也成为当时的流行歌曲。曾经先后担任上海市文联副主席、上海市音乐家协会副主席、中国音乐家协会理事、中国电影音乐学会副会长等职务。

吕其明以专门创作电影音乐著名,自 20 世纪 50 年代中期至 80 年代中期的 30 余年的时间里,他创作了数十部电影音乐。其中有:《水乡的春天》(1955)、《铁道游击队》(1956)、《家》(1956,与黄准合作)、《乘风破浪》(1957)、《大风浪里的小故事》(1958)、《铁窗烈火》(1958)、《大跃进中的小主人》(1958)、《重要的一课》(1958)、《你追我赶》(1958)、《海上红旗》(1958)、《钢铁世家》(1959)、《六十年代第一春》(1960)、《红日》(1963)、《霓虹灯下的哨兵》(1964)、《白求恩大夫》(1965 年)、《大庆战歌》(1977 年)、《于无声处》(1979)、《蓝光闪过之后》(1979)、《庐山恋》(1980)、《南昌起义》(1981)、《子夜》(1981)、《闪光的彩球》(1982)、《城南旧事》(1982)、《快乐的单身汉》(1983)、《雷雨》(1984)、《邮缘》(1984)、《多彩的晨光》(1984)、《流亡大学》(1984)、《秦川情》(1985)、《非常大总统》(1986)等。创作的电视连续剧、广播剧音乐作品主要有:《秦王李世民》、《向警予》、《秋白之死》等。其中的《城南旧事》音乐创作,在 1983 年获得了第三届中国电影金鸡奖“最佳音乐奖”;电视连续剧《秋白之死》的音乐创作,在 1985 年获第八届全国电视剧飞天奖“优秀音乐奖”;《庐山恋》中的电影插曲《啊,故乡》、《你应当留下什么》,获得当年的“全国优秀歌曲奖”。

除了电影音乐创作之外,吕其明还涉足音乐会作品。根据自己的电影音乐素材或另选素材创作了管弦乐序曲《红旗颂》、交响诗《白求恩》、交响乐《郑成功》(与人合作)、交响诗《铁道游击队》、随想曲《霓虹灯下的哨兵》等。古稀之年的吕其明还在进行音乐创作,完成了两部交响诗:《雨花祭》(1999)、《龙华祭》(2000)。《红旗颂》^①是吕其明于 1965 年创作的一首管弦乐序曲。在 1965 年第六届“上海之春”开幕式上,由上海交响乐团、上海电影乐团、上海管弦乐团联合首演,取得了成功。吕其明在这部序曲中表现的是 1949 年 10 月 1 日中华人民共和国诞生,雄伟庄严的天安门前冉冉升起第一面五星红旗的动人情景。《红旗颂》采用单主题贯穿发展的再现三部曲性结构形式写成。作品开始是引子,嘹亮的小号奏出建立在《义勇军进行曲》音速上的号角主题,这个主题经过圆号反复之后,便进入主部。弦乐器在 C 大调上奏出深情吟诵的“红旗主题”。在 C 大调上完整地陈述一遍之后,主题提高了一个大二度,在 D 大调上

① 吕其明:管弦乐序曲《红旗颂》,上海文艺出版社 1979 年出版。

再次陈述。连接部转到 G 大调上进行,音乐材料由主题变形发展而来。双簧管奏出深情如歌的旋律,描写经过斗争洗礼的人们仰望红旗,心潮澎湃的情怀,传达出人民对红旗至深的情与爱。乐曲逐步发展到中段,采用乐器交替二声部模仿的手法,连续三连音音型使节奏富于动力,将音乐发展到段落的高潮。引子中的号角又响起,中间部分的颂歌主题变成了铿锵有力的进行曲。人群如潮,红旗似海,仿佛看到中国人民在红旗指引下,自强不息,战斗不止的雄壮步伐以及高举红旗奋勇前进的豪迈气概。第三部分是主题的重现部分,音乐又回到了 C 大调上。音乐的情绪更为饱满、气势更为磅礴。《东方红》的曲调被有机地引入。表现了亿万人民在历史性的时刻尽情高歌、豪情满怀的民族情绪。在尾声处,引子的号角三度响起,《国际歌》的音调出现在这里,包含着共产主义理想一定能够实现的政治寓意。管弦乐序曲《红旗颂》是中华人民共和国成立初期,中华民族时代精神的整体写照。作曲家在作品中合理、有机运用《义勇军进行曲》、《东方红》、《国际歌》这类革命歌曲的音乐素材,为表现作品的思想内容起到了“画龙点睛”的作用。作品形式严谨、逻辑紧凑、一气呵成、语言精练,是当代管弦乐创作中的经典性作品。

“夕阳箫鼓”民族魂——黎英海

黎英海(1927. 12. 4~2006. 1. 5),作曲家,音乐教育家,音乐学家。祖籍广东惠阳。

1927年12月4日,出生于四川富顺县的一个贫困家庭,父亲是一个爱好川剧的小职员。黎英海自幼就受到川剧及民间艺术的影响,1937年赴泸州就读川南师范学校。在师范学校中,他受到该校音乐教师王立三的音乐启蒙教育,从此立志献身音乐事业。1943年9月考入设在重庆青木关的国立音乐院。第一年主修声乐、二胡,第二年转修作曲、钢琴。先后师从陈田鹤、弗兰克尔学习作曲,师从马思聪、拉扎罗夫学习钢琴。1946年黎英海随国立音乐院迁往南京。1948年毕业后进入南京文工团从事音乐创作,此后,先后在湖南音乐专科学校、中原大学文艺学院、中南部队艺术学院等机构任教。1952年8月任教于上海音乐学院,历任该院的讲师、副教授、民族音乐研究室主任、作曲系副主任等。1964年中国音乐学院成立,被组织派往该院作曲系任副主任。后中国音乐学

院停办,被调入中央音乐学院作曲系任副主任。1980年1月中国音乐学院复办,又被调回该院,历任创作研究部主任、教授、副院长等职,1989年10月离职休养。曾经担任中国音乐家协会常务理事、民族音乐委员会副主任、《歌曲》月刊主编、北京音乐家协会副主席、中国民族管弦乐学会副会长、中国电影音乐学会特邀理事等社会职务。除了创作和社会活动之外,黎英海还长期深入到作曲技术理论研究领域,对中国化和声理论体系的探索与建设做出了突出的贡献。在这个领域中的代表性著作,就是出版于1959年的《汉族调式及其和声》等著述。

黎英海的新音乐创作历经半个世纪,其创作领域主要有三类:第一类是声乐作品;第二类是器乐作品;第三类是电影音乐作品。

声乐作品中的原创作品有二百余首,代表作有:《奋发图强干一生》、《船歌》(电影《两个小足球队》插曲)、《千里草原把身翻》(白萍作词)、《百花洲变成金银洲》(陈侣白作词)、《船歌》(张天民、黎英海作词)、《小对花》(韩乐群作词)、《港湾的春天》(沙金作词)、《在英雄墓旁》(韩乐群作词)、《千年的古树开了花》、《仰望祖国的地图》等独唱、合唱、群众歌曲。在重庆的国立音乐院读书期间,黎英海就开始从事民歌改编的艺术创作,1956年出版了他的第一部民歌改编作品集《民歌独唱曲集》(上海文艺出版社)。其中的代表性作品有:《嘎俄丽泰》、《小河淌水》、《在银色的月光下》、《我的花儿》、《百灵鸟,你这美妙的歌手》等,这些作品都已经成为当代艺术化民歌的经典作品,为各类音乐会所广泛采用。其中,1982年为李西安倡导成立的首届“华夏之声”音乐会创作的声乐套曲《唐诗三首》,是他声乐作品中的佼佼者。《唐诗三首》由孟浩然的《春晓》、张继的《枫桥夜泊》、王之涣的《登鹳雀楼》组成。孟浩然的《春晓》是一首惜春诗,根据同名诗作创作的艺术歌曲,也就立足于“惜春”这个文学命题展开音乐创作空间。歌曲音乐材料具有福建南音的意味,广板进行的速度辅以 $\frac{2}{4}$ 拍的节律,音乐的织体和旋律建立在 $\flat B$ 羽调式上。8小节的引子由钢琴营造出春日拂晓的朝气和春雨清新的气息,高音区间或出现的点状音型是“啼鸟”形象的刻画。人声演绎的A段,由第9小节进入。B段的音乐材料采自A段开始处的动机,以模进的手法不断展开乐段。全曲结束时,钢琴回到 $\flat B$ 音上。张继的《枫桥夜泊》是一首以景寓情的佳作,以江南水乡一夜风景的刻画,表现了作者人在旅途的惆怅。作曲家

在创作中形象地表现了诗歌中的忧愁和对未来又充满一丝期盼的人生体验。为了表现这种意境,黎英海立足于立体音响组合的方法:在声部的底层,运用钢琴低音区 $\sharp c$ 羽调式上的主属双持续音,模仿“钟声”的音响效果,塑造空灵、静寂的典型环境,并将这个音响贯穿于作品的始终;在声部的中层,运用装饰性、流动性的晶莹旋律,表现流水轻盈、透彻的动态与形象;在声部的表层,运用淡雅古朴、具有吟诵性的旋律进行,勾勒主人公内心深处的“缕缕愁思”。该作成为当代中国艺术歌曲创作中的典范性作品,获得“80年代中国艺术歌曲创作比赛”的“金奖”。……

器乐作品主要集中在钢琴领域,代表作有:一百余首钢琴民歌改编曲,这类作品主要集中在《民歌钢琴小曲五十首》(1956,上海文艺出版社)中,这类作品是为了配合研究民族风格的和声而创作的;儿童钢琴组曲《动物园》(1986)、《记住祖母的话》(1974)、《杂技素描》(1986);钢琴独奏《夕阳箫鼓》(1975)、《阳关三叠》(1980)等。

其中创作于1975年的钢琴独奏曲《夕阳箫鼓》,是黎英海根据同名琵琶古曲改编、创作的。作曲家在保存原曲“散、淡、疏、离”的基本音乐结构、音乐风格的基础上,借鉴古琴、古筝、琵琶等乐器的表现手法,拓展了钢琴艺术的表现空间。全曲由11个段落组成,黎英海在改编中保留了原琵琶曲自由变奏曲式的基本结构。在具体结构过程中,采用传统的“换头合尾”、“连环扣”、“鱼咬尾”等技术手法展开音乐。散板速度的第一段,是全曲的引子部分(1~7小节,建立在五声 $\flat E$ 羽调式上)。钢琴以急速的同音连击、快速的琶音分解等手法模仿鼓声、箫声、水声,以此表现夕阳西下、夜色朦胧、江水拍岸、箫鼓齐鸣的自然与人文景观。中庸速度、行板的第二段(8~21小节,建立在 $\flat A$ 商调式上),是作品的基本主题段。在左手分解八度的伴奏下,右手奏出全曲的基本主题,基本主题以典雅、委婉、秀丽、洒脱的江南风格陈述出来。中庸速度、活跃、柔和的第三段(变奏一,建立在 $\flat A$ 商调式上)、第四段(变奏二,建立在 $\flat A$ 商调式上)、第五段(变奏三,建立在 $\flat A$ 商调式上)都是在一个调性上对第二段的基本主题做出了自由化的变奏。钢琴一边出现清纯、亮丽的八度进行,一边以快速的五声音阶跑动和模仿古筝的琶音拨奏、琵琶轮指等音响效果,以塑造江水、渔船等事物的动态形象和抽象意境。广板速度的第六段(变奏四,建立在 $\flat A$ 商调式上)具有插部的性质,成为全曲中的对比性段落。对比性的新主题由右手在中音区以饱满、厚实的音响奏出,

左手则在低音区以五度双音模仿钟声的效果,仿佛空寂、辽远的钟声在夜色星空中散发、消逝。小快板、稍快、更快的第七段(变奏五,建立在清乐 $\flat A$ 商调式上)、第八段(变奏六,建立在五声 $\flat A$ 商调式上)、第九段(变奏七,建立在 $\flat E$ 羽调式上)也是三个变奏性的段落。基本主题经过三次不同性格的变奏,音乐风格与形象发生了很大的变化。由慢渐快再至快板的第十段(变奏八,分别建立在 $\flat E$ 羽调式和 $\flat A$ 商调式上),是作品的总结性段落。速度由慢而快、力度由弱而强、旋律由静而动。形象地表现了“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘”的意境。在经过这个过渡性的段落之后,基本主题以高昂、激越、饱满的情绪、力度由左右手交替再度奏出,音乐也随即进入尾声。广板速度的尾声(建立在 $\flat A$ 商调式上),是一个与引子相呼应的清静、淡雅的段落。夜色朦胧、万籁俱寂,作品在宁静致远的人文意境中渐渐归于沉寂。《夕阳箫鼓》是一首具有中国传统文人精神气质的钢琴作品,作曲家继承钢琴传统表现技法、结合中国民族乐器的演奏风格、发掘中国文人艺术品位,并将三者很好地融合在一起。作品一经诞生,便受到广泛欢迎,进而成为当代钢琴音乐作品的经典性文献。

电影音乐也是黎英海作品创作的一个重要领域,作品有:《伟大的起点》(1954)、《闽江橘子红》(1955)、《两个小足球队》(1956)、《球场风波》(1957)、《聂耳》(与葛炎、刘福安合作)、《海上明珠》(1976)、《海囚》(1980)等7部故事影片。

黎英海的音乐创作活动开始于国立音乐院的学习期间。在长达五十余年的艺术生涯中,他一方面深入进行中国传统音乐的收集与研究,另一方面把这些研究成果有机地运用到自己的音乐作品创作活动中。这种立足于研究的创作,使他在为数不多的音乐作品中融入了较高的学术品质、民族性和淡雅、古朴的文人气质。

“中国复调”的探寻者——陈铭志

陈铭志(1925.8.26~2009.4.1),作曲家、音乐教育家、音乐理论家,河南西平县人。

1925年8月26日,陈铭志出生于河南省西平县权砦镇的一个农民家庭。1941年入西平中学读书。此时,西平县城来了一支抗日救亡演

剧队,队员向大家教唱聂耳、冼星海的救亡歌曲,整个西平县城顿时沸腾起来。陈铭志受其影响开始立志学习音乐,并于1942年进入信阳师范学校艺术科。1945年1月参加蒋经国组织的“青年军”,在新兵集训期间,他耳闻目睹了国民党军队内部的劣行和弊端。1945年8月愤然离开了这支军队,在四川铜梁县震峰镇的小学教音乐课。1946年考入国立音乐专科学校。在国立音专,先后师从邓尔敬教授学习高级和声,向谭小麟学习对位,向杨嘉仁学习名作与指挥,向丁善德学习赋格、配器与作曲,向德籍犹太作曲家马尔库斯(E. Markurth)学习作曲。1951年7月陈铭志成为更名后上海音乐学院的第一届毕业生,到上海音乐学院音工团任专职作曲,1952年调回学校任教。由于他经常与杨嘉仁、桑桐、沈知白等人在一起对音乐艺术进行学术探讨、对音乐创作进行批评活动。一度被上海音乐学院里的一些人称之为“傲慢集团”,并准备作为“肃反”对象进行审查。此后,陈铭志一直在上海音乐学院担任教学和创作的工作。2009年4月1日,因病逝世于上海。

先后发表、出版的重要的学术论文、专著有:《对我国民间音乐中复调因素的初步探索》^①,《赋格曲写作》^②,《贺绿汀的复调手法》^③,《丁善德的复调艺术风格》^④,《魏本的交响乐》^⑤,《复调音乐写作基础教程》^⑥,《对复调思维的思维》^⑦,《亨德米特的钢琴曲〈调性游戏〉》^⑧,《勋伯格的奏鸣曲 Op. 33》^⑨,《魏本的变奏曲》^⑩,《魏本的〈帕什卡里亚〉》^⑪等。这些论文、论著,为发展中国复调音乐教育事业和推动中国复调音乐体系的建立,起到了奠基作用。作为一位音乐教育家,陈铭志自1952年开始从事复调音乐的教学工作。数十年以来,为中国音乐事业培养了一批著名的音乐家。其中的佼佼者有:王酩、金复载、林华、徐孟东、奚其明、徐

① 《音乐研究》1959年第4期。

② 上海文艺出版社1980年出版。

③ 《音乐艺术》1984年第1期。

④ 《音乐研究》1985年第1期。

⑤ 《音乐艺术》1985年第2期。

⑥ 上海文艺出版社1986年出版。

⑦ 《中国音乐学》1989年第2期。

⑧ 《音乐艺术》1987年第2期。

⑨ 《音乐探索》1988年第1期。

⑩ 《音乐艺术》1988年第1期。

⑪ 《音乐艺术》1989年第1期。

景新、饶余燕、杨矛等。曾经先后获得“全国优秀教师”(1988)、“上海市劳动模范”(1987)等荣誉称号。

陈铭志在数十年的音乐生涯中创作了二百余部各类体裁的音乐作品,这些作品大部分是为配合复调课程教学工作而创作的。从时代特征上看,其创作生涯可以分为两个阶段:第一个阶段从建国前到“文革”结束的 70 年代末;第二个阶段从 70 年代末至 90 年代末。

从第一个阶段看,早在上海音乐学院作曲系读书期间,陈铭志就开始了音乐创作。独唱歌曲《送军粮》、《农民小唱》^①,四部混声合唱《拉犁歌》、《五月的太阳》,大提琴独奏《旋律》,钢琴独奏《序曲二首》是就学期间的代表作。毕业后,结合自己复调教学实践活动进行音乐的创作。《民歌主题儿童钢琴小曲七首》^②、《序曲与赋格两首》^③、《山歌村舞》(《全国高等音乐院校钢琴教材》^④收录)、《大提琴独奏曲二首》^⑤等。

其中的《民歌主题儿童钢琴小曲七首》是一套专门为儿童创作的二、三声部的小型复调作品。作品采用简洁严谨的结构形式、通俗易懂的音乐语言写成,有限度使用的变化音为作品增添了情趣。其中的《大提琴独奏曲二首》由《牧歌》、《欢乐舞曲》组成。《牧歌》以再现三段体的结构形式写成,引子部分以大提琴模仿马头琴的颤音,以此把听众的想象带入辽阔的大草原。A 段主题抒情、优美,并有机地采用了一些装饰音和变化音,使得音乐变得更加生动感人;B 段是一个气息悠长的歌唱性段落,在情绪和形态方面都与前面形成对比;之后,这两个主题被作曲家以复对位的方式结合在一起。《欢乐舞曲》以回旋曲式的结构形式写成,音乐材料来自云南民歌《快乐的罗嗦》。作品一经诞生,便成为大提琴演奏者的舞台保留曲目。

“文革”时期,迫于时势陈铭志也加入到“集体创作”行列中。参与创作了大合唱《种田为革命》(与陈钢合作,林华作词,1964)、管弦乐《春江花月夜》(与桑桐、陈钢合作,1975)、《王杰日记》(与作曲系教师合作,王

① 上海音乐出版社 1951 年出版。

② 上海文艺出版社 1959 年出版。

③ 上海文艺出版社 1961 年出版。

④ 音乐出版社(北京)1961 年出版。

⑤ 上海文艺出版社 1961 年出版。

杰作词,1965)、《风雷颂》(与作曲系教师合作,1966)、《湄公河颂》(与桑桐、沈传薪合作,1972)等。

进入新时期之后,陈铭志立足于教学活动的音乐创作进入一个黄金阶段。先后创作、出版了《钢琴小品复调十一首》^①,《四首大提琴独奏曲》^②,《三首序曲与赋格》^③,《八首钢琴小品》^④等。

完成于1984年的钢琴独奏《三首序曲与赋格》曾经出版并受到广泛欢迎。21世纪初,作曲家将自己40余年内创作的13首《序曲与赋格曲集》^⑤结集出版,曾经引起音乐界的广泛关注。第1首建立在B羽调式上,序曲部分由柱式和弦呈现出来,音乐具有威严、肃穆的审美感受。赋格部分具有双重赋格的特点,第一主题建立在上下跳进、跌宕起伏的旋法之上,第二主题则以柔美抒情的风格与之形成对比。之后,两个风格迥异的主题结合在一起进行。第2首(原标题是《山歌村舞》)建立在G徵、A羽调式上,序曲部分的主题节奏富于律动感、旋律诙谐流畅,音乐具有山歌风味。赋格乐段的标题是“村舞”,刻画了民间热烈舞蹈的场景,富于节律性的动态感。赋格部分的主题材料由序曲部分中截取过来,并将之发展成为一个充溢着阳刚之气的对比性乐段。作曲家在写作这个乐段时,还注意加入一些主调织体,使得作品的横向旋律关系与纵向和声关系俱佳,从而避免了一般创作中的机械、呆板。在横线的旋律运行中,巧妙地使用变音手法,为旋律进行增添了色彩性。另外,作曲家还把民族音乐材料和色彩性和声有机地统一在一起,使得作品的民族性音乐风格与色彩性音乐形态,都达到最佳的效果。第3首建立在D羽调式上,五声性的序曲部分具有清新、晶莹的音乐风格。赋格部分的主题材料也是来自序曲,与序曲形成对比。第4首的序曲建立在C宫调式上,赋格主题隐含着序曲的音级。第5首建立在F大调上,序曲部分的两个声部之间形成一种对答进行的关系。赋格部分以严格进行的卡农手法写成。第6首建立在G雅乐徵调式上,沉闷、缓慢进行的序曲部分具有丧葬进行曲的意味,之后便转在十二音综合调式上进行。赋格部分建立在三连音节律的基础上,音乐富于活力的动力感。第7首建立在^bE

① 上海文艺出版社1979年出版。

② 上海文艺出版社1979年出版。

③ 上海翻译出版社1989年出版。

④ 上海音乐出版社1989年出版。

⑤ 上海音乐出版社2004年出版。

徵调式上,再现三段体的序曲部分采用京剧音速写成。赋格部分的主题材料取自江浙评弹。第8首建立在 $\sharp f$ 羽调式上,序曲部分具有吟诵音乐的风格。赋格部分的情绪轻松、活跃、动感十足。第9首建立在 $\flat B$ 宫调式上,序曲部分以回旋的手法构成,主部以钢琴模拟打击乐器的音响特征,音乐喧闹、热烈;此后出现的两个插部分别具有不同的音乐风格,与主部形成对比。赋格部分的主题材料取自苗族的“飞歌”,作曲家以丰富的赋格手法勾勒出歌声遍野、舞姿满目的音响形象。第10首(原标题是《新春》)建立在 e 角调式上,两个部分的主题材料均取自江南民歌《马灯调》。作品表现了中国人温文尔雅、喜迎新春的情景,和对未来充满希望与信心的情绪。序曲部分是轻松愉悦情绪的写照,也是一首以赋格手法写成的短小自由的创意曲。之后出现的三声部赋格采用《马灯调》音乐材料,安逸而又略带欢快的情绪,与序曲部分在音乐风格上形成了对比。第11首建立 $\flat E$ 宫调式上,序曲部分充溢着活力的美感,赋格部分的主题材料是从序曲主题中衍生出来的。第12首建立在 $\flat D$ 宫调式上,具有气息悠长、歌唱性风格的序曲部分经过发展后成为两声部的齐唱与对唱。赋格部分在尾声处融入了序曲的音列,与之形成呼应的结构关系。无调性的第13首,是按照五声性十二音序列的结构技法创作的。序曲部分采用主调写法,并且打破了序列音的顺序;赋格部分采用复调写法,并且严格遵守序列音的顺序。陈铭志在这部作品以自己的创作实践,摸索出一条复调音乐技法民族化的康庄大道,从他的创作中我们不难发现:技法无国界。

创作于1981年的《八首钢琴小品》,是陈铭志采用罗忠镕《涉江采芙蓉》中的序列创作出来的钢琴复调音乐精品。该作成为当代中国新音乐史上第一部按照十二音序列技法写成的钢琴作品,与罗忠镕的《涉江采芙蓉》形成具有中国气质的“姊妹篇”。每首作品均署以文学标题:第1首《田园》是一首具有田园牧歌风味的音响风情画,采用单二部曲式写成。序列的四种基本形式依次呈现开来: $O-I-RI-O-O-O-R$ 。具有田园牧歌风味的田园主题在双四度音程构成和弦($\sharp C$ 、 $\sharp F$ 、 B)的衬托下缓缓流出。田园主题完整陈述以后,从第5小节开始速度由庄重、缓慢的 Grave 转化为快速的 Accel,经过连续两对向上模进音型的烘托,使音乐变得活跃起来。第8至10小节是主题在低音区的再现,原来的双四度经过转位以后变成五声性的三音和弦(B 、 $\sharp C$ 、 $\sharp F$)。经过一个经

过句以后,作品进入力度极弱的尾声部分,在这里出现了另一个双四度音程构成的和弦($\sharp G$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp F$),与前面的和弦形成呼应关系。虽然是一个严格序列作品,但是在乐句的结构上却是按照中国传统“起承转合”的手法展开的:起(1~3小节),承(3~4小节),转(5~7小节),合(8~11小节),尾声(12~13小节)。第2首《诙谐》是一首谐谑、欢快的幽默曲,作曲家以复附点音符的手法刻画这种谐谑与幽默的情趣。第1至4小节是基本主题的呈示,这个主题由三种各具特色的节奏型构成,并成为贯穿全曲的“主导动机”。之后的第5、6小节是一个下行模进的经过句,经过句后面是一个小幅度的展开。从第13小节开始前面的节奏进行自由再现,在第18至19小节的经过句后,音乐在第20小节进入高潮。尾声是对前面音乐展开的简短总结。第3首《山歌》是一首节奏自由、旋律悠扬的民歌风味作品,是采用二部对比性复调的织体写成的单三部曲结构的小品。主题(1~3小节)以“O”的形式呈现出来,而左手声部则以“1”的形式与上声部并置起来。第4至7小节是主题的展开与对比,第8至10小节是主题在左手声部上的再现,第11至13小节是尾声。第4首《对话》也是一首欢快情绪的音乐,作曲家还是使用序列形式并置的手法刻画二人饶有兴致地展开“对话”的艺术形象。由十六分音符构成的动机贯穿全曲,并轮番地出现在不同的声部上,与对位声部形成“对话”关系。在第17至18小节处,借鉴了民间音乐中的装饰性模仿的手法,使得二人的“对话”更加引人入胜。第5首《叙事》是一首以三声部、对比性对位手法写成的小型叙事曲,序列的使用方法更为复杂、严格,声部之间的关系错综复杂、扑朔迷离。第6首《固定低音》是一个柔美、优雅的舞曲,以十二音序列技法与固定低音技法相结合的手法写成。在严格遵守序列原则的同时,又能灵活地处理固定低音之间的关系。第7首《吟唱》是一个缓慢抒情的歌唱性乐段,旋律首先在低音声部上进行,单音与双音交互展开,像一位老人在低沉吟唱。第8首《舞曲》是一个由三个乐段和一个尾声组成的快速进行的舞曲乐章。全曲建立在一个动机性的节奏型基础上,这个节律在第1至2小节中首先呈现出来。作曲家充分运用序列手法发展这个节奏型,使得乐章的舞蹈性充分彰显出来。尾声(26~30小节)以 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 交替进行的节拍、渐强的力度、热烈的情绪,将全曲推向高潮并结束。这部以序列手法写成的钢琴曲以严谨的形式性、风格的民族化获得了社会的认可与肯定,外国同行专家认为这是“第一部具有中

国特点的十二音钢琴曲”。^①

通过这些短小精悍、形式严谨、风格鲜明的复调音乐作品的创作,作曲家向我们表明:“复调音乐民族化、现代技法中国化”是切实可行的;音乐创作实践中严谨形式与丰富内容之间,是可以相得益彰的。

“天华精神”的传人——刘文金

刘文金(1937. 5. 4~),作曲家、指挥家、音乐活动家,祖籍河南安阳。

1937年5月4日,刘文金出生于河北唐山。父亲是一位工人运动的骨干分子,为了躲避政治迫害,在刘文金刚满周岁的时候,便举家迁回祖籍。在豫北农村,刘文金耳濡目染了大量的中原地区民间音乐、曲艺、戏曲(河南梆子、河南坠子、河南豫剧、乐腔、四股弦、吹歌等)。1951年,14岁的刘文金考入安阳一所中学读书,在学校乐队学会了演奏二胡、笛子、月琴等民族乐器,还学会了演奏风琴。1954年刘文金进入郑州读高中。在这里曾经参加过郑州市青少年学生汇演,并获得一等奖。1956年考入设在天津的中央音乐学院作曲系,先后师从林超夏、黄晓飞学习作曲,师从吴祖强、吴式锴、段平泰、杨儒怀等学习和声、复调、作品分析、管弦乐配器法等作曲基础理论;师从刘育和学习钢琴,师从陈振铎、赵春峰学习二胡、唢呐、笙等民族乐器。他的乐器演奏技能和音乐创作水准得到了飞速的提高,他还涉足民族器乐创作,完成了扬琴变奏曲《红江楼》(1958)、笛子独奏曲《信天游》(钢琴伴奏,1959)、民族乐队交响诗《刘志丹》(与赵咏山合作,1961)等。1959年参加学校组织的采风活动,根据采风的收获、结合自己童年的生活经历和感受,创作了名闻遐迩的二胡独奏曲《豫北叙事曲》(钢琴伴奏);第二年又创作了另一首名闻遐迩的二胡独奏曲《三门峡畅想曲》(钢琴伴奏)。1961年8月刘文金毕业分配到中央民族乐团,专门从事民族器乐的创作,并兼任民族管弦乐队的指挥,1983年任该团团长。1985年被选为中国音乐家协会第四届理事,1986年任中国音乐家协会民族音乐委员会副主任。历任中央民族乐团团长、艺术总监、中国歌剧舞剧院院长、中国歌剧舞剧院艺术指导、中国音乐家协会理事、中国音协创作委员会副主任、中国音乐著作权协会常

^① 陈铭志:《钢琴小品八首》前言,上海音乐出版社1989年出版。

务理事、中国民族管弦乐学会副会长等职。2001 年被聘为韩国中央大学国乐教授,香港中乐团 1989 年 9 月特意推出了一台以“从刘天华到刘文金”为标题的音乐会,被誉为“刘天华以来最具代表性的作曲家”。曾多次应邀出访欧、美、亚几十个国家及港澳台地区,多次指挥香港、新加坡、台湾的中乐、华乐、国乐团,与日本、韩国作曲家共同发起、创建了“亚洲乐团”。

刘文金在 40 余年的创作生涯中,把创作精力主要放在民族器乐创作领域,并且取得了骄人的成果。此外,还有舞蹈、舞剧、电影、电视连续剧配乐等。较有影响的作品有:二胡独奏曲《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》,唢呐独奏曲《二八板》(1974),板胡独奏曲《胜利中的怀念》(与丁鲁峰合作,1977),笙独奏曲《阳关三叠》,民族器乐合奏《壮志凌云》(1964)、《下山虎》(根据冼星海的管弦乐《中国狂想曲》改编,1975)、《春江花月夜》(1978)、《难忘的泼水节》(1979)、《十面埋伏》(1980)、《太行印象》、《山村的节日》、钟磬古乐《春江花月夜》(1985)、《音乐会序曲》(1986),笛子与乐队《鹰之恋》,二胡与乐队《秋韵》(1989),竹笛与民族乐队《鹰之恋》(1990),琵琶与乐队《剑魂》(1991),双箏与乐队《沧海赋》(1992),民族器乐合奏《茉莉花》(1997),坠胡与乐队《中州韵》(2000)等。除民族器乐形式之外,刘文金还偶尔涉足其他领域的创作。诸如:歌曲《大海一样的深情》(刘麟作词,1978)、《北京之夜圆舞曲》(刘麟作词,1979)、《明天》(刘麟作词,1980)、《黄鹤楼·送孟浩然之广陵》(李白诗,1980)、合唱《伐檀》、《红云》等;舞蹈音乐《难忘的泼水节》(1977)、《红绸舞》(与程云合作改编,1978 年);舞剧《长恨歌》;电视剧《铜鼓》、《郑板桥》等。

二胡独奏曲《豫北叙事曲》是创作于 1959 年的成名作。作品表现了河南北部地区的民众通过新旧社会的对比,更加热爱共产党、更为憧憬新生活的精神风貌。在作品的结构方面,作曲家采用创新性思维,由引子、中板的第一部分、快板的第二部分、散板华彩的第三部分、再现中板的第四部分组成。作曲家通过两个主题的对比发展,表现了豫北人民的物质生活和精神面貌在建国前后发生的本质变化。在速度自由、力度对比鲜明的引子之后,三段体结构的第一部分主要在羽调式上展开,根据河南地方戏曲音乐改编的委婉深沉、悲哀压抑、如泣如诉的第一部分的

主题由二胡奏出,这个主题表现了豫北民众在建国前遭受的苦难生活。这个主题呈示出来后,以三个乐句的篇幅予以引申发展,第一部分的第三乐段是对主题的加花变奏,三个乐段形成层层递进、逐渐发展的态势。第二部分的音乐是一个对比性的乐段,表现的是解放后人民的幸福生活。速度由慢而快、调性由 C 转到 D,情绪由压抑转而欢快。为了增加地方性,作曲家把民间戏曲、说唱音乐中“句句双”、“垛句”、“拖腔”、“紧拉慢唱”的手法引入作品中来,形象地表现了民众的喜悦、感激之情。第三部分是一个华彩式的乐段,又转回到 C 调,速度时快时慢、节奏变幻莫测、旋律跌宕起伏,渲染了一派热烈、欢腾的景象。第四部分是第一部分的压缩变化再现,由于速度、力度、技术等因素发生了变化,音乐形象也由原先的压抑、深沉改变为乐观、明朗。《豫北叙事曲》的创作,摒弃了当时司空见惯的民歌音调加变奏或将现成曲调用联奏予以贯穿的手法,也没有囿于当时流行的“ABA”的结构模式。而是创造性地采用民族音乐材料,并使之按照自己的思维方法转化为自己的音乐语言。1993 年该曲被评为“20 世纪华人音乐经典”。

创作于 1960 年的二胡独奏曲《三门峡畅想曲》,是刘文金另一首确立自己作曲家地位的作品,与《豫北叙事曲》并称为“姐妹篇”。作品以回旋曲式的结构方法写成,作曲家截取了三门峡劳动工地上的几个富于代表性的场景,并以这些场景中富于动态的节律,作为主部音乐材料的基础。这个主部在作品中多次循环变化再现,围绕着这个主部,插入若干个歌唱性的插部。使作品即具备统一性、整体性,又富于变化性、对比性。在作品中,作曲家写有作品提示:

引子——当人们登高展望时,整个三门峡水库的壮观引起了无限广阔的引以自豪的感受,音调激情而高亢。第一段——富于舞蹈性节奏的主部音调,是建设者们愉快豪爽的形象。第二段——进一步表现了建设者们崇高的志愿和坚定的信心。第三段——音调比较轻松、含蓄。第四段——音调非常柔美抒情,主要表现对于劳动的赞美和对未来的想象。第五段——是一幅劳动的画面,音调时而轻松愉快、时而情绪紧张。第六、七段和尾声——主部和第一插部的最后再现,乐曲更加火热,在十分热烈的气氛中结束。

《三门峡畅想曲》按照标题性的创作原则和现实主义的美学标准进行创

作。在二胡的表现体裁、表现形式、表现内容方面都做出了大胆的突破；在以二胡独奏反映现实生活方面，在二胡声部与钢琴的创造性结合方面，也做出了可贵的探索。1999年该曲被选入国庆50周年“新中国舞台艺术和影视艺术精品”专集。

新时期后，刘文金的创作青春再度焕发。完成于1981年的二胡协奏曲《长城随想》就是这个时期的代表。1978年刘文金随中国艺术团访问美国，在纽约的联合国总部休息厅内，有一副巨大的万里长城挂毯。望着这幅挂毯，刘文金突然产生出一种强烈的民族自豪感和强烈的创作欲望。回国后，马上投入创作，1981年完成，次年5月由闵惠芬和上海民族乐团首演于第十届“上海之春”。作品由四个乐章组成：第一乐章《关山行》表现的是主人公关山信步、放眼眺望、踌躇满怀的心境。在钟声和朦胧的三连音型的伴奏下，作品的序奏部分呈现出来，深沉、庄重的“长城主题”由唢呐奏出，这个深情赞美长城的主题是贯穿全曲的核心材料。之后，在管弦乐队波澜壮阔音流的衬托下，独奏二胡用深沉、咏叹的情绪和缓慢的速度奏出二胡的“咏叹主题”。这个主题具有感慨万千、深沉诉说的气质，好像是一个历史老人在向人们讲述着中华民族的沧桑历史。当乐队的“长城主题”与二胡的“咏叹主题”以竞奏的方式交替出现的时候，第一乐章进入结束前的高潮。第二乐章《烽火操》以简略、抽象的艺术手法，勾勒出古代历史中发生在长城内外的战争场面。旋律的快速进行、起伏的力度对比、强音的颤动与跌宕的音型，形象地描绘了烽火连天、硝烟迷漫的战争景象。第三乐章《忠魂祭》是一个具有庄严肃穆、悲伤哀叹情感的乐章，表现的是后人对先烈的哀悼与怀念之情。管弦乐队在箜篌、扬琴固定音型的衬托下，营造出一种悲壮、缅怀的气氛，塑造了一个空旷、博大的外部环境。在这个背景下，独奏二胡以慢板的速度奏出如泣如诉的旋律，似乎在向人们讲述着历史上英雄人物的传奇故事和奋斗事迹，音乐旋律蜿蜒起伏、连绵不断。在二胡陈述的同时，乐队仍然作背景的铺陈与情绪的烘托。音乐情绪由平静而激昂，纵向旋律与横向和声由淡薄而丰厚，力度由弱而强。在连绵起伏的进行中，逐渐形成二胡与乐队模仿进行与声部呼应的竞奏、对话关系。之后，便进入华彩段。华彩段是一个具有赞叹、深情、激动等综合气质的乐段，在结束部以一个干脆利落的扫弦模拟战鼓齐鸣的音响效果，将乐章引入高潮。作曲家在这里充分地运用了二胡的抒情性特长，把凭吊英灵、心潮澎湃的内

心情感表现得感人至深。之后,音乐不间断地进入下一个乐章。第四乐章《遥望篇》表现的是人们站在长城之上、高山之巅抚今追昔、无限感慨的意境。这是一个对沧桑历史无限崇敬、对光明未来充满自信的激越的乐章。它的音乐材料来自第一乐章《关山行》,二胡以变化再现的手法,再现了第一乐章的“咏叹主题”。之后,音乐进入舞蹈性的段落。最后,为了强化气势、烘托情绪,作曲家引入传统戏曲中常用的“垛板”节奏,音乐开始展示出一种一往无前、所向披靡的进取精神。在尾声中,作曲家变化再现了“长城主题”,一来是为了呼应序奏、平衡结构,二来是为了在高亢、激奋的气氛中结束全曲。二胡协奏曲《长城随想》吸收了中国戏曲、曲艺和古琴、琵琶音乐的创作和表现手法,借鉴了西方协奏曲创作的基本技巧,使作品在具备浓郁民族风格的同时,还具备鲜明的时代性和深刻的思想性。1982年5月,该曲荣获“全国第三届音乐作品评奖一等奖”。

早在就学期间,刘文金就开始大胆地走中西结合的创作道路。通过《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》的创作,拓展了二胡的艺术表现力、丰富了民族器乐的创作语言和表现手法,把二胡演奏艺术推向了一个新高峰。刘文金也由此被视为“自刘天华以来最具有代表性的民族音乐作曲家”,“天华精神”的传人。

第十二节 时代颂歌的谱写者(二)

建国初期的歌曲创作进入到一个相对繁荣的发展阶段。在这个阶段从事歌曲创作的作曲家中,有一部分是来自解放区的音乐家,一部分是已有的老作曲家,也有一部分是崭露头角的新人。这几类人在歌曲创作风格方面基本都呈现为:抒情的颂歌型、豪迈的进行式。他们满怀对共产党、人民领袖、社会主义祖国的无限热爱之情,用自己真挚的情感,谱写了一曲曲时代的颂歌。这些时代的歌声,极大地鼓舞了人民建设祖国的热情。

民歌新唱亦风流——王洛宾

王洛宾(1913.12.28~1996.3.14),民歌采录、改编、作曲家,音乐活动家。北京市人,原名荣庭,字洛宾。

1913年12月28日出生于北京市,祖父是一位民间画师,曾经在北京正阳门楼上画花卉,还经常为死者画遗像。在画遗像的过程中,获得死亡悲剧体验:“只有真正懂得悲哀的人,才能得到真正的快乐。”这句话后来成为王家的家训。父亲继承祖业,在绘画之余,喜好京戏、听昆曲。1917年读小学的王洛宾接触了学堂乐歌,也开始接触日本与西方的现代歌曲。1924年进入教会潞河中学读书,在这里参加唱诗班,感受到西方音乐纵向思维的美感。1931年考入北平师范学校艺术科,师从俄籍教师霍尔瓦特夫人学习声乐和钢琴。“九一八事变”爆发,国破家亡的现实促使他思考如何以音乐手段唤起民众的爱国热情。开始根据萧军小说《八月的乡村》中的诗歌《奴隶之爱》谱曲。1934年因生活困难辍学,到中学任音乐教师。1937年11月在山西参加丁玲领导的“西北战地服务团”。1938年5月与诗人塞克、作家萧军赴兰州,进行抗日救亡宣传。此间从一位维吾尔族司机的口中听到一首吐鲁番民歌《达坂城》,明快的节奏、朴实的旋律、诙谐的情趣深深地吸引了他。他记下了曲调,请一位懂维语的汉族司机翻译歌词,对曲调做出一定修改。第二天就上演了这首歌曲,立刻受到热烈欢迎。第一次记录、改编民歌的成功经历改变了他的艺术人生观念,决定立足民族音乐沃土,为繁荣民族音乐事业贡献自己毕生精力。1939年后,继续民歌搜集工作。在酒泉维吾尔族小商贩的口中记录了《掀起你的盖头来》、《喀什噶尔舞曲》、《青春舞曲》等;在一批哈萨克流浪汉的口中记录了《流浪之歌》、《我等你到明天》、《羊群里躺着想念你的人》等;在从新疆逃到青海的哈萨克族民歌手口中记录了《玛依拉》、《黄昏里的炊烟》、《都达尔和玛丽亚》、《暮色苍茫》等;还在西宁的维吾尔族人口中记录了《阿拉木汗》、《半个月亮爬上来》、《依拉拉》等。同时他开始创编民歌,1940年根据哈萨克族民歌《羊群里躺着想念你的人》(又名《洁白的前额》)创编了闻名遐迩的《在那遥远的地方》。1940年开始大型音乐戏剧形式的探索,创作了两幕歌剧《沙漠之歌》剧本和音乐。王洛宾在音乐生涯是一个“幸运儿”,在政治生活中却一直“背时”。1941年被国民党特务逮捕,在狱中被关押了3年多。出狱后继续留在青海、甘肃地区收集、整理、创编民歌。1949年9月在西宁参加解放军,随第一野战军进入新疆。新疆兵团司令员王震写了一首豪情激荡的诗歌:“白雪罩祁连,乌云盖山巅,草原秋风狂,凯歌进新疆。”王洛宾当即为首这首诗歌创作了合唱曲,战士们唱着这首歌曲进入

新疆。

建国后满怀对新中国的热爱之情,创作《萨拉姆毛主席》、《社会主义光芒照在我老汉的心坎上》、《亚克西》、《走向雄伟天山》、《哪里来的骆驼队》、《喀拉喀什河水弯又长》、《黑力其汗》、《高高的白杨树底下》、《亚克西》等 100 多首歌颂党和社会主义的歌曲,以及两部歌剧《两代人》、《无人村》,这些作品在新疆乃至全国广为传唱。1960 年被戴上“反党反社会主义分子”的帽子,由此开始漫长的牢狱生涯,在狱中还创作了中英文对照的组歌《共产党宣言》、组歌《毛主席语录》等作品。1979 年王洛宾的冤案得以平反,在政治上重获新生的王洛宾又投身音乐创作。在短时间内完成了《带血的项链》、《托木尔的百灵》、《奴隶的爱情》等 3 部歌剧的创作。其中以反映哈萨克族生活为题材的《带血的项链》,于 1981 年在北京参加全国会演,荣获二等奖。1981 年恢复军籍,历任中国人民解放军第一野战军第一兵团政治部宣传部文艺科副科长、新疆军区政治部文艺科科长、新疆军区歌舞团音乐创作员、新疆军区歌舞团艺术顾问等职。1988 年 6 月离职休养,1988 年 9 月荣获中国人民解放军胜利功勋荣誉章,1991 年 7 月享受政府特殊津贴。1996 年 3 月 14 日因病逝世于新疆乌鲁木齐,终年 83 岁。

王洛宾将自己的毕生精力奉献给了西部民歌的收集与创编事业。早在 30 年代,王洛宾还未进入新疆,就已经开始对新疆民歌的收集整理,把新疆民歌传入内地。在此后的半个世纪中,他的足迹遍布大西北,先后收集、整理、改编、创作了十几个民族的近千首具有浓郁西部特色的民歌,出版了 10 部歌曲集。由于这些作品具有脍炙人口的艺术品质,使中国的西部民歌不仅流传全国,而且传遍了全世界。《在那遥远的地方》、《半个月亮爬上来》1993 年被“中华民族文化促进会”评选为“20 世纪华人音乐经典”,该作还曾经荣获文化部和唱片总公司颁发的“金唱片奖”。

1939 年夏,中国早期的著名电影人郑君里到青海拍反映抗战时期西部民族生活的纪录片《民族万岁》。在西宁当音乐教师的王洛宾,参加摄制组协助工作。在大草原的拍摄生活,使得王洛宾沉浸在大草原的美妙生活中。结束工作回到西宁以后,草原的风土人情以及美丽少女卓玛的影像一直萦绕在内心深处。于是,充满着深情期望、爱情渴望的抒情

歌曲《在那遥远的地方》诞生于世：

在那遥远的地方，有位好姑娘，人们走过了她的帐房，都要回头留恋地张望。

她那粉红的小脸，好像红太阳，她那美丽动人的眼睛，好像晚上明媚的月亮。

我愿流浪在草原，给她去放羊，每天看着那粉红的小脸，和那美丽金边的衣裳。

我愿做一只小羊，跟在她身旁，我愿每天她拿着皮鞭，不断轻轻打在我身上。

《在那遥远的地方》的结构简单清晰，是一个上下两句体构成的分节歌的结构形式。作曲家在创作中有机地汲取了他搜集的哈萨克民歌《羊群里躺着想念你的人》中的音乐材料，以七声音阶贯穿起来，使得歌曲既具有哈萨克和藏族民歌的综合风格，又具有鲜明的艺术个性，成为一首情感真挚、纯朴、执著艺术化了的“新民歌”。《在那遥远的地方》诞生之后，先在甘肃、青海一代流传，之后便传到重庆，并被媒体传到了国外。美国黑人著名歌唱家保罗·罗伯逊 1947 年曾经演唱过这首歌曲。

被誉为“东方小夜曲”的《半个月亮爬上来》，是王洛宾在这个时期根据民间音乐材料创作的另一首代表作。1939 年秋王洛宾随“西北抗战剧团”前往河西走廊宣传抗日。途径酒泉时从卖葡萄干的维吾尔族商贩那里，记录了一首新疆喀什地区民歌《依拉拉，夏依格》，他决定将之改编创作成新歌。当时他和剧团演员居住在西宁的一座民居小院里，院中有一棵大槐树，王洛宾坐在树下琢磨歌词的时候半个月亮从天空缓缓升起。他立刻就抓住了歌词的意境，《半个月亮爬上来》的歌词便创作出来。之后，便对这首节奏欢快的舞曲做出了改编，将原来活跃、快速的、具有舞蹈节律的舞曲，转化为缓慢的抒情性歌曲。改编后的旋法以级进为主，形象地塑造出半个月亮缓缓上升的审美意境。原始的民歌经过他的艺术加工之后，音乐风格由原来的粗犷、豪爽转化为典雅、深邃，脱离质朴的乡野气息而成为“东方小夜曲”。

王洛宾以自己创造性的音乐实践和富于艺术生命力的编创歌曲向我们说明了这样一个道理：民族文化宝藏是我们新音乐创作的不竭源泉，人民母亲是我们新音乐创作的永恒动力。

放歌新时代——瞿希贤

瞿希贤(1919. 9. 23~2008. 3. 19),作曲家,上海市人。

1919年9月23日出生在上海的一个知识分子家庭中,父亲是一位地质工程师。瞿希贤自幼喜爱音乐,中学就读于教会办的清心女子中学,在这里开始学习钢琴,并在学校的唱诗班中演唱宗教赞美诗。此时正值国难当头,抗日救亡歌咏运动普遍展开,刘良模、麦新等经常来学校教唱抗日歌曲,瞿希贤在这些歌曲中感受到音乐在现实社会中的重要作用。“一二·九”运动中,她开始积极投入抗日救亡运动。上海沦陷后,年方18岁的她与“读书会”的同学一起到湖南、江西一带参加抗日宣传工作,1938年在平江新四军留守处加入中国共产党。此后,开始用“希嘉”笔名创作了歌曲《战地月光曲》、《春耕歌》、《无家别》(柳倩作词)、《幕阜山》等作品。1940年考入重庆国立音乐学院钢琴系师从江定仙学习。1941年顺从父愿回到上海,考入圣约翰大学英国文学系。在课余时间先后自费师从李惟宁、马琼斯、弗朗克、谭小麟等学习钢琴、和声、对位等音乐课程。1943年考入上海国立音专,师从弗朗克、谭小麟学习作曲。1944年自圣约翰大学毕业,获得学士学位。1948年夏毕业于音专作曲系。毕业作品是:独唱曲《老母刺瞎亲子目——他们不要瞎子去当兵》,合唱曲《李么妹的喜事》。同年10月到北平艺术专科学校音乐系任教。1949年9月中央音乐学院在天津成立,北平艺专音乐系合并到新成立的中央音乐学院,瞿希贤也被编入该院音乐工作团担任专职作曲。1952年音乐工作团改组为中央歌舞团,随之转入该团。1956年在中央歌舞团的基础上分离出中央乐团,瞿希贤此后一直在该团担任专职作曲。

数十年以来,瞿希贤创作了数百首歌曲。作品集有:《瞿希贤独唱歌曲集》(人民音乐出版社,1985)、《瞿希贤歌曲集》(上海文艺出版社,1985)等。鉴于她取得的这些成果,瞿希贤在1953年、1979年先后被选为中国音乐家协会常务理事,1985年被推选为中国音乐家协会副主席。同时还担任中国电影音乐学会顾问、中国音乐家协会儿童音乐学会名誉会长等职务。2008年3月19日,因患肺癌逝世于北京中日友好医院。

瞿希贤的音乐创作生涯可以分为两个时段:第一个时段从1938年

创作第一首歌曲《春耕歌》至建国初期；第二个时段为建国初期至新时期。

第一个时段的作品大多具有习作的性质，但是在这些作品中我们可以感受到作曲家在歌曲创作领域具备的特殊才能。发表于1938年的歌曲《春耕歌》是瞿希贤音乐创作的初啼，之后又创作了《战地月光曲》、《无家别》（柳倩作词）、《幕阜山》、《怎么办》、《农村小唱》等。此时具有影响力的作品是她在国立音专作曲系的毕业作品《老母刺瞎亲子目——他们不要瞎子去当兵》与合唱曲《李么妹的喜事》。这两部作品在谭小麟的支持下举办了音乐会，并引起了轰动效应。《老母刺瞎亲子目》是一首批判现实主义的作品，作品表现了一位老母亲为了使自己的儿子免除上内战前线送死的悲剧，忍痛把儿子的双眼刺瞎。《李么妹的喜事》也是一部批判现实主义的作品，作品以叙事曲的结构方式叙述了李么妹由喜事而丧事的悲剧：在国共内战时期，民女李么妹在结婚办喜事的时候，新郎被保长当场作为“壮丁”抓走，悲愤欲绝的李么妹一头撞死在新婚洞房。这两部作品采用的都是揭露内战时期国民党当局强抓壮丁、激起民愤的社会现实题材，通过对社会重大现实题材的表现，瞿希贤确立了以后表现社会现实题材、为社会政治服务的创作原则。

建国后，瞿希贤的创作进入第二个阶段。此后，其创作倾向开始转变为歌唱现实的“颂歌型”。期间创作的具有影响力的群众歌曲作品有：《全世界人民心一条》（袁水拍作词，1949）、《我们要和时间赛跑》（袁水拍作词）、《在和平的大道上前进》（管桦作词）、《黄河之歌》（管桦作词）、《拂晓的灯光》（张明权作词）、《疏勒河》（闻捷作词）、《共产主义凯歌》（1960）、《一条大道在眼前》（李準作词，1962）、《赶集路过三里湾》（李準作词，1962）、《全世界无产者联合起来》（光未然作词，1963）等。“文革”期间瞿希贤被剥夺了创作的权利，1978年8月冤案得以平反。同年9月，满怀激情的瞿希贤创作了歌曲《新的长征，新的战斗》（乔羽作词，1979），后来又创作了《啊，中华，我的祖国！》（凯传作词）、声乐套曲《北大荒抒情》（郭兆甄作词，1979）、《伊犁河，我的母亲河》、《当代中国之歌》（李幼容作词，1984）等大量为群众所喜爱的歌曲。其中创作于1949年的《全世界人民心一条》和创作于1963年的《全世界无产者联合起来》是在当代中国音乐历史上影响较大的两部群众歌曲。作曲家试图用音乐的旋律表现《共产党宣言》的主旨“全世界无产者联合起来！”除群众歌曲

外,瞿希贤在合唱艺术领域做出了不懈的探索。留下了一批具有影响力的合唱作品。主要有:《红军根据地大合唱》(金帆作词,1956)、无伴奏合唱《牧歌》(根据东蒙民歌改编,1954)、男声领唱与混声合唱《乌苏里船歌》(根据赫哲族民间曲调改编,1978)、《把我的奶名儿叫》(黄宗英作词,1979)、《布谷鸟唱了》、《飞来的花瓣》、《等你到天明》、《云飞天不动》、《小白菜》(根据同名民歌改编创作)等。

其中创作于1954年的无伴奏合唱《牧歌》是瞿希贤根据内蒙古东部的同名民歌改编创作的,该作一经诞生便成为国内外音乐团体经常演唱的保留曲目。原民歌包含了蒙古族人民对草原的赞美与颂扬,只有两段歌词。由于瞿希贤将之处理成三段歌词的结构,就邀请作家海默为这首民歌填写了一段新歌词,新词在原来的基础上又增加了表现新时代、新生活、新思想的内容。歌词部分如下:

翠绿的草地上(哎)跑着羊群,羊群像珍珠撒在绿绒上。

无边的草原是我们的故乡,白云和青天是我们的篷帐。

早霞迎接我自由地歌唱,生活是这样幸福欢畅!

在改编创作之前,瞿希贤首先请蒙古族老艺人舍拉西反复演唱,以便于充分掌握民歌的神韵。原民歌只是一个两句体的简单结构形式,经过瞿希贤艺术化的加工处理以后,音响变得更为丰富多彩。改编后的《牧歌》由单乐段(变化出现三次)和引子与尾声构成。以哼鸣演唱的引子只有两句,第一句由两部女低音演唱,第一声部唱旋律、第二声部以长音 mi 予以衬托;第二句由女低音和男低音演唱,男低音唱旋律、女低音以长音 la 予以衬托。A 段的上句,建立在主调思维的基础上,女高音演唱旋律,两部女低音与男高音演唱和声声部。下句建立在复调思维的基础上,几个声部以流畅的复调形式同时进行,音响协和而富于流动感。A¹ 段的上句,由第一女高音和男高音构成卡农织体,由第二女高音和女低音、男低音构成和声织体;下句由女低音、女高音构成复调织体,男高音、男低音构成和声织体。下句的前半部分采用原民歌的曲调,作“倒影”处理。第三段的上句,由女高音担任旋律,采用和声织体写成;下句的女低音、男低音声部也是采用和声织体写成,而女高音、男高音声部则采用复调织体。A² 段的上句由女高音承担主旋律的演唱,下句则以四声部的复调织体演绎歌词。在尾声中,女高音以“啊”演唱旋律,其他声部则仍然

用哼鸣衬托,在色彩方面与引子形成呼应与对比。混声无伴奏合唱《牧歌》是一部结构严谨、色彩精致、旋法细腻的合唱精品。作品充分地体现出作曲家善于利用与展开音乐材料的创作能力,也充分展现了作曲家对祖国大好河山的热爱之情。

创作于1956年的《红军根据地大合唱》^①,是瞿希贤在1955年深入湖南、江西“红色根据地”采风之后创作的,也是建国初期出现较早的以红军历史题材为主题的音乐作品。1956年7月上旬,在中国音乐家协会主办的“新歌试唱会”首演,同年8月在“全国第一届音乐周”上公演,均获得好评。作品由7个乐章组成:1.混声合唱《革命的风暴》是一个庄严雄伟的乐章,乐章的主题是全曲的主导动机,在全曲的多个地方变化出现,成为统一全曲的核心。2.女声独唱、重唱及合唱《送郎当红军》,采用变化再现的二部曲式结构写成。作品以江西民歌《送郎当红军》作为创作基础,对之作了一系列艺术化的丰富与展开,使之成为一首可以独立演出的女声合唱作品。3.童声齐唱、合唱《儿童放哨歌》,采用三部五部曲式结构写成。乐章的第一主题形象地塑造了少年儿童团机智勇敢的形象,第二主题转到 $\flat A$ 大调上呈示。两个声部构成三度关系的进行,相互呼应、趣味盎然。4.男低音独唱、男低音齐唱、男声合唱《长征的队伍走了》是一个叙述性乐章。首先以沉重的情绪演唱出宣叙性的歌词,诉说着国民党军队的“围剿”对红色根据地造成的破坏。之后便以坚定、有力的情绪,表达出人们不怕困难、坚持斗争的勇气和相信红军最后一定会取得胜利的坚定信念。5.男高音独唱、混声四部无伴奏合唱《怀念毛主席》,采用二部曲式的结构写成。这首深情、徐缓的抒情歌曲,以独唱和无伴奏合唱的艺术形式,充分表现了人们对领袖人物的无限怀念之情。人声的哼鸣和具有民歌风味的旋律进行,是这首歌曲的总体艺术特征。6.混声合唱《红军回来了》采用再现三段体的结构写成。A段采用《三大纪律八项注意》、《中国人民解放军进行曲》的音乐材料,对之进行变形处理,使之成为一首胜利进军的凯歌。B段表现人民群众欢迎人民子弟兵喜庆、热烈的场面。A¹段把前面进行曲风格的主题变化为三拍子进行的抒情风格。7.混声合唱《亲爱的党,光荣的党》是一首大气磅礴、激情四溢的颂歌,是对前六个乐章的高度总结。采用回旋与复三部

① 瞿希贤作曲、金帆作词:《红军根据地大合唱》,音乐出版社1958年出版。

曲式综合的结构形式写成。这部歌颂红军、歌颂领袖、歌颂共产党的合唱作品,成为建国初期合唱作品的标志。

创作于 1979 年的《把我的奶名儿叫》,是瞿希贤为著名电影艺术家赵丹的遗孀黄宗英同名诗作谱写的歌曲。原先只是谱写了独唱曲,瞿希贤觉得意犹未尽,1981 年便在此基础上创作了四部混声合唱曲。作品以真挚、深沉的情感,唱出了海外赤子对祖国母亲的无限思念、挂念之情。歌曲采用二段体的结构形式写成,在两段旋律之前有一段富于异国情调的前奏。在前奏中采用了 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 拍交错的方式和非五声音阶中的 fa、si 音,这些都是对海外赤子生活环境的刻画与塑造。第一段音乐的旋律由低音区进入,每个乐句的结束音都采用长音。表现了海外赤子内心深处对祖国有无尽的话语、对“母亲”有无限的思念。第二段是作品的“点题”部分,三句歌词重复三遍,令人怆然泪下:“母亲啊母亲,天涯海角我听得见,你把我的奶名儿叫。”

除了群众歌曲与合唱作品之外,瞿希贤还创作了一批儿童歌曲。这些作品的特点是:旋律明快、形象生动。以《我们要和时间赛跑》(袁水拍作词,1953)和《听妈妈讲那过去的事情》(管桦作词,1957)为杰。还有:《早操歌》、《快乐的晚会》、《在我们少先队员心中》、《我们和你们》、《孤独的小羊羔》等。其中创作于 1953 年的《我们要和时间赛跑》,形象地表现了中国人民朝气蓬勃、健康向上的时代精神。创作这首歌曲的时候,正值中国第一个“五年计划”开局之时,当时的中国人民正在为实现国家的工业化而努力奋斗,在运输系统展开了“多装快跑”的活动,在各行各业展开了“和时间赛跑”的活动。瞿希贤受到这种时代精神的感召,创作了这首表现祖国建设欣欣向荣的作品。作品采用完全相同的曲调贯穿于分节歌和副歌之中,“多装快跑快跑多装”的歌词,在热烈欢腾旋律的渲染下,表现得淋漓尽致。其中创作于 1957 年的《听妈妈讲那过去的事情》,是一首叙事性的儿童抒情歌曲,作品的叙事性与抒情性相得益彰。作品采用再现三段体的结构形式写成,可以独唱、也可以齐唱。第一段描写了在明亮的月光下孩子们围坐在丰收的稻谷旁,聚精会神地聆听着妈妈讲故事的情景。这个叙事性的乐段旋律优美、气氛宁静、节奏舒展。第二段表现的是“妈妈”讲述的自己在旧社会的痛苦生活。旋律的起伏较大,作曲家大量地使用音程的大跳与音级的切分等手法,表现故事讲述者愤怒控诉的内心情感。为了突出主要材料,两句相同的旋律反复了

四次。第三段是对第一段的再现,音乐重新回到宁静、温馨的气氛。《听妈妈讲那过去的事情》是一首旋律朴实、意境深邃的儿童歌曲,1980年在“第二届全国少年儿童歌曲评选”活动中获得一等奖。

除此之外,瞿希贤还先后为影片《为了和平》(1955)、《青春之歌》(1959)、《红旗谱》(1960)、《元帅之死》(1980)、《骆驼祥子》(1982)、《春桃》等配乐。她的电影音乐作品为影片主题思想的表达和人物内心世界的展现,起到了画龙点睛的作用。

与瞿维一样,瞿希贤也信奉“生活是源泉,人民是母亲”这个艺术人生的准则。正是基于这个信念,她的作品体现出来的是现实主义的音樂题材、爱国主义的音乐内容、民族主义的艺术形式。这些也正是瞿希贤在当代中国取得一定历史地位的缘由。

“第二国歌之父”——王莘

王莘(1918. 10. 26~2007. 10. 15),作曲家,原名王莘耕,江苏无锡人。

1918年10月26日出生于江苏无锡荡口镇的一个农民家庭。全家仅靠租来的三亩稻田、两亩桑田以及养蚕、贩卖瓜果为生。王莘自幼酷爱音乐,每当镇上的人们演奏江南丝竹乐,他总是被悠扬的笛子声和柔美的二胡声吸引过去,并成为—个忠实的观众。1924年入无锡荡口小学读书,并尝试吹奏笛子、演奏二胡,十几岁的时候,就能演奏《老六板》、《梅花三弄》、《行街四合》等丝竹名曲。父母也想把他培养成音乐家,但家里穷得连中学都供不起。为了糊口,14岁的王莘只好到上海先施百货公司当学徒。“一二·九运动”爆发,引发了全国范围内的抗日救亡歌咏运动,聂耳、冼星海等音乐家的抗日歌曲,深深地吸引了正在南京路上当学徒的王莘。他参加了“民众歌咏会”、“教歌指挥班”,有幸结识了冼星海、吕驥等人。“七七事变”后几经辗转,于1938年到达延安,进入鲁迅艺术学院音乐系第三期学习,成为冼星海、吕驥的学生。1939年5月11日有幸参加了冼星海《黄河大合唱》在延安的首演,并在作品中担任“王老七”。首演辉煌的成功,给王莘的内心打下了深深的烙印,他立志要成为一个为人民放声歌唱的音乐家。1939年冬创作了平生第一首歌曲《晋察冀》,之后又与姚中合作创作了《边区儿童团》等歌曲。1942年

王莘进入晋察冀边区文联工作,1943年5月调入“群众剧社”。建国以后,王莘焕发了创作青春,此时影响全国的作品主要有:歌曲《歌唱祖国》、《青年之歌》(均由王莘作词),《只因为立功喜报到了家》(魏巍作词)等。1954年王莘考入中央音乐学院作曲系的干部专修班,师从江定仙、许勇三等学习作曲及技术理论专业。此后,他的专业创作能力获得了进一步提高。创作了歌曲《祖国颂歌》(小马作词)、联唱《满山遍野歌声响》(杨润身、王健等作词)、《团结反帝大合唱》(倪维德作词)、小歌剧《煤电新工人》(李平等编剧)、歌剧《义和团》(高介云等编剧)等。此期,王莘一直在天津担任专业音乐团体领导职务,先后任天津音乐工作团团长、天津歌舞剧院院长、中国音协天津分会主席等。1994年王莘拿出自己的全部积蓄设立了“王莘歌曲创作奖励基金会”,旨在鼓励词曲作者创作出更多、更好地歌唱祖国的歌曲。2007年10月25日上午5点50分,逝世于天津。

王莘自20世纪30年代末期开始在晋察冀边区进行歌曲创作活动,到建国以后进入高峰期。他的歌曲创作生涯历时50余载。早在晋察冀时期,他与别人合作创作的《边区儿童团》就成为当地流传广泛的儿童歌曲。《边区儿童团》采用童谣体的形式写成,音乐语言富有儿童单纯、稚嫩、活泼的气质。作品诞生后很快在边区内流传,后来甚至成为边区内的通行证“路条”(如果从路上经过,就应当演唱这首歌曲,否则不能通过路卡)。这首歌曲的成功,鼓舞了王莘创作的信心和热情。之后,又先后创作了歌曲《战斗生产》(王莘作词)、《愉快的劳动》(罗东作词)、《反动派的丑事说不尽》(王莘作词),小歌剧《纺棉花》(王雪波编剧)、《宝山参军》(王雪波编剧),组歌《永远热爱八路军》(王莘作词)、《英雄赞》(魏巍作词)等。其中的《战斗生产》创作于1943年秋天的军民“反扫荡”时期,作品真实地反映了边区现实的斗争生活;创作于1944年的《愉快的劳动》,是表现边区生产的一首工人歌曲;在歌曲《反动派的丑事说不尽》、小歌剧《宝山参军》中,王莘创造性地采用河北民歌的音乐材料,使作品成为流传广泛的“新民歌”。

建国以后,使他名扬全国的作品就是歌曲《歌唱祖国》(王莘作词,1950)。关于这首歌曲诞生的情况还有一个故事:自从1949年建国以后,王莘就一直想创作一首反映时代精神风貌的新作品,但是一直没有

获得创作灵感。1950年的国庆节前夕,王莘到北京出差,完成任务之后在回天津的路上经过天安门广场。他看到整个广场红旗飘扬,天安门城楼上红灯高悬。一队队少先队员,在夕阳余晖里迈着轻快有力的步伐在进行游行操练。他们高举红旗、挥舞花束、吹响军号、敲响鼓点,王莘的心立刻被眼前这一幕深深地震撼了。之后,他激情澎湃、热血涌动、灵感迸发,乐思如春潮般奔涌出来:“五星红旗迎风飘扬,胜利歌声多么响亮。歌唱我们亲爱的祖国,从今走向繁荣富强。”回到天津以后,王莘用近两周时间继续进行第二、三段歌词的创作及全曲的修改、定稿。王莘在这首歌曲里表达了人民对祖国的热爱和对美好未来的憧憬。《歌唱祖国》之所以被人们称之为“第二国歌”,在艺术上是有一定原因的:在审美情趣方面,尽量地贴近民众的语言、感情和欣赏习惯。做到既体现群众歌曲的特点,在艺术上又有一定的创新性。在创作特征方面,王莘继承了中国学堂乐歌以来新型歌曲的创作经验和成果,借鉴了苏联群众歌曲的创作技巧,创作出一个承载着时代精神风貌的《歌唱祖国》。在旋律写作方面,采用大调式的音乐进行风格,第一句以分解主和弦的向上进行,在一个乐句之内就把整首作品的核心精神气质展示了来,为后来的进行做了很好的铺垫。为了淋漓尽致地表现人民在胜利之后的喜悦之情,他在歌曲的后两句:“歌唱我们亲爱的祖国,从今走向繁荣富强”之后,觉得意犹未尽,内心的感情还未得到尽情抒发,又用更高亢、激昂的音调重复一遍。这样一来,人民渴望祖国走向繁荣富强的愿望便得到深入的表现。在作品体裁方面,《歌唱祖国》把雄伟、壮阔的进行曲风格与深情、自豪的颂歌风格有机地结合起来,使作品成为“颂歌型的进行曲”或“进行曲风格的颂歌”。在曲式结构方面,《歌唱祖国》使用二部曲式的结构方式,具有结构均衡对称的特点。主歌与副歌各由6个乐句组成,每个乐句又各有4个小节。所以,严格的对称、平衡的结构,是《歌唱祖国》的结构特点。这种结构特点,后来也成为建国初期群众歌曲创作的基本模式。《歌唱祖国》于1951年9月15日正式发表在《人民日报》上,之后获得了广泛的赞誉。1951年国庆节,文化部向全国推荐这首歌,《人民日报》用近半版的篇幅予以介绍,使这首歌唱遍神州大地。1954年在文化部,全国文联举办的“全国群众歌曲评奖”中,这首歌荣获一等奖。1989年《歌唱祖国》荣获中国唱片公司的“金唱片奖”。1990年又荣获建国40周年歌曲创作比赛“优秀奖”。1993年入选“20世纪华人音乐经典”。

王莘在建国以后还创作了其他一些音乐作品,只是这些作品的影响都没有《歌唱祖国》大。代表性的有:歌曲《青年之歌》、《只因为立功喜报到了家》、《祖国颂歌》、《歌唱伟大光荣正确的中国共产党》(集体作词)、《我们要世代友好下去》(韩伟作词)、《团结起来,振兴中华》(韩刚作词),联唱《满山遍野歌声响》、《团结反帝大合唱》,小歌剧《煤电新工人》,歌剧《义和团》等。

“花儿为什么这样红”——雷振邦

雷振邦(1916.5.30~1997),作曲家,北京市人。

1916年5月30日出生于北京东四六条的一个四合院的满族贵胄的家庭里。自幼就耳濡目染了京剧、京韵大鼓、民间歌曲等。七八岁的时候,就能够哼唱京剧唱段,还能演奏京胡。1928年9月进入沈阳奉天公立学校读小学,在学校音乐教师的指导下,他很快就能娴熟地演奏口琴,并加入学校口琴队,开始尝试把一些名曲改编为口琴合奏,自任指挥演出这些改编曲。1936年中学毕业以后,先后进入沈阳、锦州的邮局任职员。1939年1月赴日本留学,进入日本高等音乐学校作曲科预科学习。不到半年的时间,就完成了预科的学业,成为作曲系本科学生。在作曲系师从日本民族乐派作曲家松平赖则学习,创作了具有浓郁中国风格的毕业作品《弦乐四重奏》。1942年“太平洋战争”爆发,被迫提前毕业回国。回国后先在北平女子中学、惠中女子中学任音乐教师。抗战胜利后,组织一个50余人的业余交响乐团,中国古曲《悲歌》改编成管弦乐,由这个交响乐团演出。1949年6月进入“北平电影制片厂”(后来的中央新闻电影制片厂)从事专业作曲。此间,为《七一节在北平》、《新中国诞生》(以上均与黄准合作)、《胜利之路》、《抗美援朝》(第一辑)、《成渝铁路》、《深山探宝》等17部电影作曲。1955年4月被调入长春电影制片厂担任专职作曲,此后他的创作进入黄金阶段。一批影响巨大的电影音乐在这个时期创作出来:《五朵金花》(1959)、《刘三姐》(1961)、《冰山上的来客》(1962)等。其中,《刘三姐》荣获1960年“第二届百花奖”的“最佳音乐奖”。“文革”开始以后,雷振邦的创作基本处于停顿的状态。进入新时期以后,又创作了电影《小字辈》、《幽谷恋歌》、电视连续剧《四世同堂》等音乐。由于这些成就,被推选为吉林省政协常委、中国音协吉

林分会常务理事、中国电影家协会吉林分会常务理事、中国音协理事、中国电影家协会理事等职。1997 年因病逝世。

雷振邦的音乐创作主要集中在电影音乐领域。在 40 余年的创作生涯中,他坚持深入生活,向民间音乐学习,创作了数十部形象鲜明、优美抒情,具有鲜明民族地方色彩和时代气息的电影音乐,形成了自己独特的艺术风格。具有较大影响力的电影音乐作品有:《董存瑞》(1955)、《国庆十点钟》(1956)、《马兰花开》(1956)、《芦笙恋歌》(1957)、《花好月圆》(1958)、《徐秋影案件》(1958)、《五朵金花》(1959)、《金玉姬》(1959)、《达吉和他的父亲》(1961)、《刘三姐》(1961)、《万木春》(1961)、《冰山上来客》(1963)、《景颇姑娘》(1965)、《战洪图》(1973)、《平原游击队》(1974)、《钢铁巨人》(1974)、《暗礁》(1977)、《吉鸿昌》(上、下集,1979)、《小字辈》(1979)、《幽谷恋歌》(1980)、《明天回答你》(1981)、《精变》(1982)、《赤橙黄绿青蓝紫》(1982)、《东方大魔王》(1984),82 集电视连续剧《四世同堂》(与温中甲、雷蕾合作,1985)等。他谱写的电影歌曲有一百余首,其中《花儿为什么这样红》、《蝴蝶泉边》、《青春多美好》、《重整河山待后生》等插曲成为时代的声音。电影《刘三姐》还曾经走出国门,成为当时中国具有代表性的电影音乐作品。他在电影音乐创作中,往往采用如下两种方法:第一是直接使用民间音乐素材作为音乐主题,第二是在民歌的基础上改编、创作。

为了创作《芦笙恋歌》的音乐,雷振邦到拉祜族地区深入生活、采集音乐素材。热情的拉祜族群众为他演唱了一首当地非常流行的民歌,这首看似简单、平庸的民歌,经过作曲家的深刻体味之后,创作出了《芦笙恋歌》中的著名对唱《婚誓》。在创作《五朵金花》时,为了把握白族民族音乐的艺术特征和语言规律,他专门走访白族最著名的民间艺人杨汉,请他演唱白族的各种民歌。不仅如此,他还广泛地走访白族各个聚居地,进行民歌的采录活动。这些鲜活的民歌资源,为他《五朵金花》的创作提供了丰富的材料。他根据戏剧情节的需要细心捕捉符合电影人物的情节的音乐材料,并在此基础上加以创编。两个主要人物“金花”,他分别采用两个地方的“白族调”:副社长金花的代表性歌曲《蝴蝶泉边》,采用“剑川白族调”的旋律,这首民歌所特有的细腻、委婉的音乐风格,为塑造人物形象起到了画龙点睛的作用;牧场金花的歌曲,采用“鹤庆白族

调”的旋律,这首民歌所特有的洒脱的音乐风格,符合剧中人物的性格;阿鹏的代表性歌曲,是从“洱源白族调”发展变化而来的,这首民歌所特有的持重的音乐风格,为男主角的形象塑造起到了积极的烘托作用;采药老人的音乐形象,是从“白族大本曲”的基础上发展起来的,这段音乐既表现了老人的矫健身手,又塑造了老人开朗、豁达的性格。电影放映后,其中的一些插曲都成为这个时代的流行曲。

在创作《刘三姐》电影音乐时,雷振邦还是采用广取博收的策略。他一方面借鉴了原歌舞剧的音乐材料,另一方面搜集了一千余首壮族民歌。这种广收博采的创作态度,为他的创作提供了丰富的音乐资源。主人公刘三姐的几个唱段,都是在原歌舞剧唱段的基础上,结合壮族民歌素材创编而成的。雷振邦不拘泥于原有的音乐材料,而是按照电影剧情的需要和“蒙太奇”语言、规律的要求,对这些材料做出合乎电影艺术规律的调整、改编。由于他的这种创作手法的采用,《刘三姐》的电影音乐获得了1960年中国“第二届百花奖”的“最佳音乐奖”。在创作《冰山上的来客》电影音乐时,雷振邦深入新疆塔吉克族地区体验生活、收集素材。在塔吉克族民歌的基础上创作出名扬全国的电影插曲《高原之歌》、《花儿为什么这样红》、《怀念战友》、《冰山上的雪莲》等。其中的《高原之歌》是在塔吉克舞曲和高原草场牧羊人山歌的基础上创编而成的。徵调式的《怀念战友》是一首具有浓郁的塔吉克民族风情的抒情歌曲。《花儿为什么这样红》是一首建立在E角调式上的舞曲风格的抒情歌曲,歌曲是在一首广泛流传在喀什、塔什库尔干的塔吉克舞曲的基础上,稍加修饰创编而成的。在创作这首具有鲜明、浓郁的塔吉克族风格作品的时候,雷振邦在面对原民歌材料时,保留了具有独特魅力的F、 $^{\sharp}G$ 增二度音程。对歌曲整体基本未加改动,只是把演唱速度放慢到每分钟60拍。这样一来,原先热情洋溢的舞曲,变化为委婉深沉的抒情歌曲。

创作于1985年的电视连续剧《四世同堂》主题歌《重整山河待后生》(林汝为词,雷振邦、温中甲、雷蕾作曲),是一首代表了80年代中华民族时代精神的歌曲佳作。歌曲以京韵大鼓的音乐材料为基础,按照歌词的需要设计唱腔结构。完成后,雷振邦亲自点名请出天津的著名京韵大鼓艺术家骆玉笙演唱。七旬的大师以字正腔圆、声情并茂的演绎,深深地滋润了国人的心扉,为流行音乐注入了一股具有丰富民族文化内涵和乐

观昂扬时代精神的清泉。

雷振邦在总结自己电影音乐创作“心得”时,是这样说的:

1. 如果原民歌比较完整,就尽量不做较大的改动,只是做一些调整、加工。如:《蝴蝶泉边》中的阿鹏唱段、《花儿为什么这样红》、《只为山寨花更美》。

2. 如果原民歌太短,也就是提供的素材少一些,只能尽量多利用,不足的部分接下去加以发展。如:《婚誓》。

3. 有的民歌只能利用作为前半,后半只好根据原民歌的风格、特色继续发展下去。如:《三里湾》、《我家不是财神庙》、《高原之歌》、《大别山上杜鹃开》、《山里花开山外香》。

4. 有的民歌不够完整,只能作为种子吸收,而后根据原民歌的风格特色,加以发展、加工,当然遇到这种场合,加工就要较大了。如:《蝴蝶泉边》中的金花唱段。

5. 有的民歌很完整,但需要伸展得再长一些,如果只接着发展,又难于混为一体。因此,只能根据原民歌的风格特色,在这首民歌中间加进去一段。如:《刘三姐》。

6. 一首歌曲如果只需要有两个主调,一般常选用两首风格不同的民歌,联合在一起运用。如:《只有山歌敬亲人》。当然从《蝴蝶泉边》的全曲或《幽谷恋歌》的对唱曲来看,也都是运用这种手法。

7. 有时对一首民歌,感到稍平一些,这也可以选用两首以上风格接近的民歌,把他们糅合在一起来运用。如:《景颇山上太阳红》。

8. 有时不可能只根据一首民歌来写,同时又不便于作为种子使用,这时只能吸收一些有共同风格的、零零碎碎的素材,把它们融化在一起来进行创作。如:《恨不抗日死》。^①

雷振邦创作的电影音乐的“花儿”“为什么这样红”?相信雷振邦自己的以上创作心得已经为我们提供了答案。

“牧马之歌”“娃哈哈”——石夫

石夫(1929. 9. 18~2007. 11. 29),原名郭石夫。作曲家,湖南湘

^① 雷振邦:《我写电影音乐的一些体会》,《人民音乐》1979年第1期。

潭人。

1929年9月18日出生于湖南湘潭排头岭村,自幼受到湖南民间音乐、戏曲的熏陶。1942年小学毕业后,考入湘潭的湖南华中高级艺术师范学校。接受陆华柏、刘式昕的艺术启蒙。在抗日救亡歌咏活动的影响下,正式进入音乐艺术的殿堂。通过《新音乐》杂志接触到一些音乐知识,逐渐建立学习音乐的兴趣。他一面积极参加歌咏活动,一面创作抗战歌曲。抗战胜利后,跟随学校迁到长沙。1949年师范毕业后,进入长沙城东第一小学担任音乐教师。1950年响应组织的号召,参加中国人民解放军,随部队进驻新疆。在新疆军区曾担任军区政治部文化部助理员兼编辑,新疆军区生产建设兵团文化部创作员等。1951年发表处女作《千百万双手开发新疆》,作品受到战士的广泛欢迎。1953年创作了第二首流传于新疆地区军队营房的歌曲《生产大军多荣耀》。在疆期间如饥似渴地学唱民歌,向著名民间器乐演奏家阿肯等人学会了演奏冬不拉、热瓦甫等民间乐器,在著名老艺人肉孜阿訇、苏来曼、肉孜汗等人帮助下,收集数千首新疆民间歌曲、民间器乐曲和一大批民间音乐史料。并以这些材料为基础,创作了影响全国的歌曲《解放军同志请你停一停》、《牧马之歌》等,出版了《哈萨克民歌集》(与勉行合编,陕西人民出版社1956年出版)、《维吾尔民歌集》(与勉行合编,东风文艺出版社1960年出版)。在对新疆地区民间音乐有了较为全面的掌握后,为了提高自己的专业音乐素养,1957年考入中央音乐学院作曲系师从萧淑娴、杜鸣心、姚锦新、陈培勋等教授学习。在音乐学院学习期间,石夫把长期调查、研究的成果编成教材《少数民族音乐》(1962年由中央音乐学院作为内部教材编印)并开设课程,受到欢迎。在音乐学院期间的作品主要有:《陕北民歌变奏曲》,小提琴独奏《我心中的歌》,钢琴三重奏《乡音》,钢琴独奏《手鼓舞曲》、《即兴曲》、《第一新疆舞曲》,儿童歌曲《娃哈哈》,歌曲《弹起冬不拉唱新歌》、《节日舞曲》等。并出版了钢琴曲《喀尔噶什舞曲》(音乐出版社1962年出版)、《塔吉克鼓舞》(音乐出版社1963年出版)等。1963年毕业分配到西安音乐学院作曲系任教。

回到西部的石夫,更加如饥似渴地投入到民间音乐的沃土中学习、收集、整理各类民间音乐。1963年底在民间音乐材料的基础上创作了交响诗《帕米尔之歌》。1964年应中央歌舞剧院的邀请,石夫与乌斯满江合作创作了歌剧《阿依古丽》(海啸根据故事片《天山的红花》改编)。

《阿依古丽》在“文革”初期的1966年,被斥责为:“太洋”,其中的英雄人物不“高大”、不“完美”,“中间人物”则过于丰满等,因此被打入“冷宫”。“文革”开始后回到西安。为了“紧跟形势,突出政治”,按照上级指示把当时“样板戏”《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《龙江颂》、《智取威虎山》等改编移植为秦腔,还对秦腔的伴奏乐队进行中西合璧的编制改革,并任乐队指挥。改编的秦腔“样板戏”曾经风靡西北地区,为西北地区“样板戏”的推进产生示范效应。1974年正式调入中央歌剧舞剧院担任专职作曲,参与创作了舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》等。“文革”结束后从事音乐理论研究,写了大量音乐研究论文和批评文论。后任中央芭蕾舞团一级作曲,曾经担任中国音乐家协会创作委员会副主任等社会职务。2007年11月29日,因病逝世于北京。

石夫的音乐创作是从歌曲开始的,自从1951年4月石夫发表处女作《千百万双手开发新疆》至今,已经过了半个世纪。数十年以来,他以自己掌握的深厚的西部民间音乐素养为基础,以自己勤奋的创作态度和满腔的创作激情为动力,创作了一大批各类音乐作品,为中国新音乐史提供了丰厚遗产。

石夫创作的各类歌曲作品共有四百余首,这些作品的最为显著的特点就是:浓郁的泥土芳香、鲜明的时代气息、丰富的生活体验、率真的个人风格。1955年创作于新疆伊犁地区的歌曲《解放军同志请你停一停》(权宽浮作词),在吸收哈萨克族民歌《姑娘你把我也带上》素材的诙谐、乐观风格的基础上,又做出了热情、欢畅风格的展开。作品以优美、婉转的旋律和富于舞蹈性的节奏,表现了新疆人民对子弟兵的无限爱戴之情,塑造了新型的军民关系,歌颂了幸福的新生活。由于这首歌曲具有民歌的特征与时代的风情,使它成为广受欢迎的“新型民歌”。在创作《迎春花》(曹绍德作词)的时候,石夫借鉴西北地区的“眉户剧”音乐材料和从sol至si的小六度大跳,使得歌曲具有浓郁的陕北秦腔的风格。由石夫自己作词、作曲的歌曲《牧马之歌》(1957年),也是他的一首代表性的群众歌曲。作品只用了21小节,旋律汲取了哈萨克族民歌的特点,节奏采用了“冬不拉”节奏的形式。作品虽然建立在G宫调上,但是旋律却始终围绕着sol音进行与展开;第一乐句与第二乐句完全相同的手法(双句重复),巩固了第一句的基本情绪与形象;结束句并没有采用新材

料,而是对第三乐句和第四乐句的压缩再现。该作品短小精练、自豪奔放,形象地表现了牧马少年热爱生活、歌唱新时代的乐观、豁达的形象。在音乐学院学习期间创作的歌曲《弹起冬不拉唱新歌》、《节日舞曲》、《娃哈哈》也是他歌曲作品中的佳作。其中的儿童歌曲《娃哈哈》是他根据新疆民歌记谱、改词的作品,歌曲以起承转合四句体的基本手法构成,小调式的旋律辅以跳跃感的节律使得该作成为当代儿童歌曲的代表作品而广为传唱。

各类器乐作品的创作,是石夫另一个创作领域。此类创作开始于1957年进入中央音乐学院学习后。代表性作品是:钢琴曲《第一新疆组曲》和《第二新疆组曲》等。创作于1963年的钢琴曲《第一新疆组曲》,是他第一部影响较大的器乐作品。作品由《塔里木人》、《喀什噶尔舞曲》、《夜曲》、《塔吉克鼓舞》组成,四个乐段分别成为四幅生动感人的新疆民间生活风情画。其中以《喀什噶尔舞曲》、《塔吉克鼓舞》最为突出。前者的结构短小精悍(只有78小节),采用再现三段体的结构形式写成。作曲家以新疆南部喀什噶尔地区的歌舞音乐材料作为创作基础,充分使用钢琴的音乐手法展开音乐,将舞蹈性的节奏贯穿全曲。A段的主题热烈欢快、绚烂多彩,辅以新疆喀什噶尔民族的舞蹈节奏型,淳朴的民风沁人心脾。B段的音乐旋律虽然是新材料,但是由于伴奏的节奏型仍然还是新疆舞蹈的典型节律,使音乐的内在连贯性得以保持。A¹段是A段的再现,全曲在喧闹的氛围中结束。《塔吉克鼓舞》是一首热情洋溢、剽悍奔放的具有浓郁民间音乐风味的舞曲,作品采用再现复三部曲式结构写成。石夫以新疆手鼓的节奏形式和变化手法,再加上具有塔吉克民歌的旋律和塔吉克民间乐器“鹰笛”的典型曲调进行创作。三种典型的塔吉克民间音乐材料,被有机地融入钢琴的两个声部之内。石夫借鉴欧洲民族乐派的创作手法,使得手鼓激烈而又富于节律变化的节奏,塔吉克族民歌高亢、炽热的情感,在钢琴这件西方乐器的身上获得了充分的表现。

石夫也尝试进行大型器乐作品的创作,交响诗《帕米尔之歌》(1963,1979修订)、小提琴协奏曲《我心中的歌》、《胜利组曲》(1977)、《小号协奏曲》、《第一交响曲》(1988)、《第二交响曲“芭蕾”》(1986)、《第三交响曲“字韵”》(1990)、《第四交响曲》,以及根据自己舞剧音乐改编而成的管弦乐组曲《红楼梦》、《花山古事》、《南国风情》,根据同名话剧音乐改编的民族管弦乐组曲《王昭君》等,就是这种形式的代表。其中交响诗《帕米尔

之歌》采用单乐章奏鸣曲式的结构形式写成,作品表现了生活在帕米尔地区的塔吉克族人民的生活和斗争。作品建立在a小调上,引子只用了4小节的篇幅,以此刻画西部自然环境。之后,开门见山地引入了由低音弦乐器奏出的具有牧歌风格的呈示部主部主题。这个主题是对帕米尔高原和塔吉克人民无限深情的歌唱,这个主题以不同的乐器和音色陈述了三次之后,便引出了富于舞蹈性的副部主题。副部主题具有抒情性与歌唱性的综合特征,主题从另一个侧面表现了塔吉克人民的精神风貌。展开部通过戏剧性矛盾冲突的逐渐发展,形象地塑造了塔吉克族人民的剽悍性格、强壮体魄和坚定信念。再现部是对塔吉克人民和帕米尔高原的深情歌颂,之后插入了一段女中音独唱《万岁,祖国!》。最后,以激越、热情的颂歌风格,结束了全曲。

石夫的另一个重要创作领域是歌剧、舞剧、舞蹈音乐。其中的代表性作品是:歌剧《阿依古丽》(1965)、《热土》、《古兰丹姆》,舞剧《沂蒙颂》(主要创作人员)、《草原儿女》(主要创作人员),舞蹈《缅怀》(1977)、《雪鹰》(1980),民族舞剧《文成公主》(1979)、《幽魂梦》、《南越王》,芭蕾舞剧《林黛玉》(1983)、《凤凰涅槃》等。其中,创作于1965年的歌剧《阿依古丽》(海啸编剧)^①,是石夫与蒙古族作曲家乌斯满江合作创作的一部八场大型歌剧。该作于1964年开始创作,次年完成,由黎国荃指挥中央歌剧舞剧院首演于1966年元旦。石夫采用新疆哈萨克族、柯尔克孜族、维吾尔族等民间音乐材料,借鉴欧洲“正歌剧”的艺术手法展开创作。阿依古丽的音乐主题是在哈萨克族民歌《阿吾力》、《色无来姆》的基础上建立起来的。第一场中阿依古丽的咏叹调《辽阔的草原》具有哈萨克牧歌的风格,同时又兼备热情与豪爽的气质。她的另外几个咏叹调《东方升起红太阳》、《赛里木湖起了风浪》、《我生长在天山脚下》等,是建立在这个基本主题之上。男主人公阿斯哈尔的唱段《难道我忘记了根本》、《暴风雪》也是根据这个主题发展而来的。剧中的重唱、合唱部分(《挥舞镰刀金光闪闪》、《八十匹骏马也赶不上我们》、《别提起童年》)、器乐部分(场景音乐、序曲、间奏曲等),为剧情的发展提供了较好的支持作用和气氛的烘托作用。歌剧《阿依古丽》继承了《白毛女》以来的新歌剧传统,该剧是石夫的代表作,也是建国初期中国歌剧的代表。但是由于客观的原

① 石夫、乌斯满江:《阿依古丽》选曲,人民音乐出版社1980年出版。

因,《阿依古丽》的剧情具有难以超越的历史局限。由于这些局限,该剧难以成为歌剧舞台上的保留剧目。舞剧音乐作品中,以《文成公主》为代表。舞剧《文成公主》表现的是一个真实的历史故事:公元7世纪藏王松赞干布派特使向唐太宗请婚,唐太宗为了巩固国家的统一、加强与藏族的交流,将文成公主远嫁吐蕃(现在的西藏)。石夫在创作这部舞剧的时候,对秦腔音乐、西安城隍庙鼓乐、藏族民间音乐以及唐大曲文献,都做了较为深入细致的研究。舞剧《文成公主》的音乐主题有四个,以文成公主和松赞干布的主题为主,以唐太宗和赤登的主题为辅。文成公主的主题以昆曲《万年欢》的曲牌为基础写成,音乐风格高雅、明朗;松赞干布的主题来自“藏族酒歌”,音乐风格洒脱、庄重、富于号召力。为了增强音乐的舞蹈性,大量采用5、6、7等复合拍子,并辅以复杂的节奏型;在和声方面,既采用自然调式和声也运用功能和声,并且做出了一些新的探索;为了突出民族色彩,在乐队组合方面加入了管子、琵琶、唢呐、柳琴等民族特色乐器。存在的问题主要集中在乐队的配器方面,由于采用的是中西乐器混合编制,特色民族乐器与西方铜管乐器的音色矛盾没有很好地解决。

石夫是当代中国新音乐家群体中,以歌曲、舞台戏剧音乐创作著称于世的作曲家。他的歌曲作品民族性鲜明、时代性浓郁;他的舞台音乐作品具有一定的思想性和艺术性,对中国当代舞台音乐创作繁荣做出了有益的贡献。

“歌唱二郎山”——时乐濛

时乐濛(1915. 12. 10~2008. 6. 16),又名时广涵、流海,河南伊川人。

1915年12月10日出生于河南洛阳地区伊川县酒后村。在家乡上小学的时候,就受到民间音乐的熏陶,喜爱弹琴、唱歌。对河南豫剧、越调、曲剧、平调、二夹弦、坠子等民间戏曲、曲艺有浓厚的兴趣。1928年入开封师范学校艺术科学习音乐,在进步同学影响下,开始参加抗日救亡活动。1934年毕业,翌年到郑州任小学和中学音乐教师。1938年到延安,考入鲁迅艺术学院音乐系,师从冼星海、吕驥学习作曲、指挥和技术理论。1940年5月毕业后留校任指挥。兼任延安女子大学及部队艺术学校教员、延安市音乐工作委员会主席等职。后深入农村,参加音乐

创作活动,曾参与创作《兄妹开荒》、《牛永贵挂彩》、《夫妻逃难》、《血泪仇》等大、中型秧歌剧。1944年10月到部队从事宣传政治工作。曾任洛南县委宣传部长、伊洛支队宣传科长等职。1949年3月调任二野三兵团文工团政委,随军入川。途中根据河南坠子《大起板》中的两个乐句变化发展创作了《三套黄牛一套马》,该作曾风靡全国。1950年任川东军区文化部副部长,并继续从事音乐创作。1952年任西南军区文工团政委,与罗宗贤合作创作了充满激情的合唱《英雄们战胜大渡河》,首演震动中国乐坛,作品吸收四川民歌和川江号子的因素,具有高亢、豪放的性格。鉴于时乐濛在音乐创作方面取得的成就,1952年在全军第一届文艺汇演期间,被中国人民解放军总政治部授予“中国人民解放军作曲家”称号。1953年春调任总政文工团任副团长、艺术指导兼歌舞团团长。1954年将北方曲艺大鼓的音调,结合京剧的快板节奏,运用合唱的艺术手法而创作出了大合唱《不朽战士黄继光》。1955年指挥冼星海的《黄河大合唱》,拍成中国第一部音乐艺术片。1959年创作史诗大合唱《祖国万岁》,在作品中选用陕西“碗碗腔”音调作为基本主题,并以此为基调贯穿全曲。1964年参与主持大型音乐舞蹈史诗《东方红》的音乐创作工作。创作了《全世界人民团结起来》、《就义歌》、《红军想念毛主席》等歌曲。1975年后为一批电影配曲,并创作了《怀念敬爱的周总理》、《为您献上最美的花》、《花溪水》等歌曲。1979年任解放军艺术学院副院长。曾任第四届全国文联委员,第四届、第五届中国音乐家协会副主席。1980年起担任《歌曲》月刊主编。2008年6月16日因病逝世于北京。

时乐濛的音乐创作开始于40年代初,历经60余载。40年代初期至末期,创作了《保卫莫斯科》、《送棉衣》、《青春曲》、《将革命进行到底》、《问问我的手榴弹》等群众歌曲,并参加了秧歌剧《血泪仇》、《周子山》、《下南路》的创作。建国后他的创作进入高峰期,在1950年至1984年间,创作了几百首(部)音乐作品。其中以歌曲《三套黄牛一套马》(骆文作词)、《歌唱二郎山》、《英雄们战胜了大渡河》(与罗宗贤合作)、《刺刀擦亮保国防》、《小河淌水》、《花溪水》,大合唱《千里跃进大别山》、《祖国万岁》(魏风作词)、《长征大合唱》(陈其通作词),歌剧《两个女红军》(陈其通编剧),舞剧《湘江北上》(与陆原、张赫合作),电影音乐《探亲记》、《五彩路》、《泪痕》、《柳暗花明》(与陆祖龙合作)等为代表。1963至1964年

间、1982至1985年间,还先后参加并主持了音乐舞蹈史诗《东方红》和《中国革命之歌》的音乐创作。

创作于1950年的独唱歌曲《歌唱二郎山》(洛水作词),原来是大合唱《千里跃进大别山》第五段《盼望红军快回家》的旋律部分,时乐濛把这段旋律填上了《歌唱二郎山》的歌词。这首歌曲在50年代初期曾广泛流传于各地,并于1954年获“全国群众歌曲评奖活动”的一等奖。歌曲表现的是建国初期中国人民解放军工程兵部队建设青藏公路的事迹,歌颂了建设部队在艰苦卓绝的劳动中展示出来的顽强、乐观的精神风貌。作品建立在河南民间音乐的形态基础上,音乐风格朴素、乐观、豁达。歌曲采用二段体的形式写成,加有前奏和过门,前奏采用河南豫剧慢板过门的材料,两个乐段的开始都使用同一个音乐材料。“二呀么二郎山,高呀么高万丈”,是歌曲的主题乐句,这个乐句在作品中反复地出现了14次,由于这个主题富于艺术感染力,即使出现这么多遍也没有使人感到繁琐,反而吸引着听众不断地听下去。这说明时乐濛对把握歌曲核心材料的功力较深。

创作于1959年的史诗大合唱《祖国万岁》(魏风作词),是为了纪念建国十周年而创作的,作品在庆祝建国十周年晚会上首演于北京。作品的内容是对祖国百年历史沧桑的回顾,对中国近现代革命历程的颂扬。在作品中,时乐濛选用了陕西的“碗碗腔”音调作为基本主题,并以此为基调贯穿于作品的始终,使得作品具有浓郁的地方风格和鲜明的个人特色。第一乐章表现的是从鸦片战争到太平天国运动的内容,作曲家以庄严的慢板予以呈示,“碗碗腔”的主题变化为沉重、压抑的音乐风格。第二乐章表现的是共产党领导人民的革命运动,“碗碗腔”转化为铿锵有力、一往无前的音乐风格,在此基础上又融入了《解放军进行曲》、《满江红》的音乐主题。第三乐章表现的是人民对领袖的衷心爱戴与崇高颂扬的艺术主题,“碗碗腔”的主题与《东方红》的音调成为烘托这种庄严、肃穆、神圣艺术氛围的基本材料。尾声刻画的是人民欢度节日的艺术形象,礼炮、礼花声声震耳,《祖国万岁》的合唱壮丽辉煌。1959年底,时乐濛与杨荫浏一同访问苏联,在对方举办的作品研讨会上展示了这部作品,与会的专家听后给予了很高的评价,著名作曲家肖斯塔科维奇这样评价道:“这个作品给我的印象很好,从作品里,我听到了作曲家发自内心的对祖国的真挚感情,对党的热爱,从音乐中可以感触到中国革命成

功是来之不易的,大合唱中的独唱和合唱,结合得相当完整。”^①

时乐濛的音乐创作植根于民间音乐的沃土,扎根于现实火热生活。在丰富多彩的民间传统音乐和火热的现实生活的基础上,时乐濛创作出系列旋律优美、个性鲜明,具有浓郁民族风格和个人特征的歌曲作品,为丰富当代中国音乐事业做出了贡献。

“我的祖国”——刘炽

刘炽(1921. 4. 22~1998. 10. 23),原名刘德荫,陕西西安人。

1921年4月22日,刘炽出生在西安的一个银行职员家庭,兄妹五人,刘炽排行第二。1927年入西安第一实验小学读书,1930年父亲遭车祸致残,家道随即败落,9岁的他在尚未小学毕业的情况下辍学到附近的三仙庙打扫佛堂,以贴家用。在庙里参加鼓乐队,开始学习读谱、吹笙笛、敲云锣。西安的鼓乐队源自隋唐燕乐,而三仙庙里的鼓乐队又是本地最好的乐队之一。这种生活经历,为他打下了深厚的民族音乐感性基础。1934年考入西京印书馆,在排字车间当童工。1936年参加工农红军,最初被送进红军大学(抗日军政大学的前身)当学员,不久被分配到红军人民剧社。在剧社里,刘炽先后担任舞蹈队、歌咏队的队员、指挥等角色,精湛的演技和多方面的才华,受到普遍欢迎。人们认为才华横溢的刘炽什么乐器都能够演奏,甚至开玩笑地说:只要有眼儿,他就能吹出“调调”来;只要有板儿,他就能敲出“点点”来。美国记者斯诺夫人1937年访问延安时曾经观看过刘炽的歌舞表演,并且很快被刘炽吸引住。她用摄影和文字多次记录了这位红色少年的艺术才能,“他是一个少年天才,剧社里一个受人欢迎的演员,他会模仿无论什么”,并且认定“刘炽已有主角倾向”^②。在她的另一部著作里,称赞刘炽是她“夏天的小爱人”,是“陕北‘现代化’真正的先驱”、“最受欢迎的童星”^③。1939年刘炽考入鲁迅艺术学院音乐系,成为第三期学员,师从冼星海等人学习作曲和指挥,毕业后在鲁艺音乐工作团工作。1942年参加了“河防将士访问

① 转引自:周畅《中国现当代音乐家与作品》第177页。人民音乐出版社2003年9月第1版。

② 海伦·斯诺:《红尘》,美国斯坦福大学出版社1952年出版。转引自《中国近现代音乐家传》第3卷,第405页。

③ 海伦·斯诺:《七十年代西行漫记》。转引自《中国近现代音乐家传》第3卷,第405页。

团”，利用这个机会收集黄河流域的民间音乐。后来他参与创作的歌剧《白毛女》中的部分唱段，就是根据这些民歌创作出来的。1943年，刘炽投入到“新秧歌运动”中去，在鲁艺的秧歌队里，他既作曲、又编舞、还表演，是秧歌队里的“伞头”（领头），并参与创作了一系列新秧歌剧作品。解放战争时期，刘炽到东北开展音乐活动。创办音乐学校、星海合唱团等机构，任校长、团长、指挥。建国后，在中央戏剧学院歌剧团任作曲、院艺术委员会委员。1961年，任辽宁歌剧院副院长兼艺术委员会主任。1977年后，先后任煤矿文工团副团长、团长。1998年10月23日因病逝世于北京。

刘炽创作生涯是从1938年创作小调剧《上前线》开始的。在50余年的创作历程中，创作大型作品70余部，中小型作品数百首。他的创作历程可分为三个阶段：第一阶段从1939年至建国初期；第二阶段从建国初期至“文革”时期；第三阶段从“文革”时期至新时期。三者中，以第二、第三阶段作品的影响最大、艺术水准最高。

第一阶段中的代表作是：歌剧《塞北黄昏》（王亚凡编剧，1940）、民歌联唱《七月里在边区》中的第一首《七月里》和第六首《在边区》（1942）、表演唱《走三边》（《运盐去》插曲，1943）、表演唱《翻身道情》（秧歌剧《减租会》插曲，1943）、秧歌剧《货郎担》、歌曲《胜利鼓舞》（贺敬之作词，1943）、《生产忙》（与谢冰合作，根据东北民歌改编），创作了《工人大合唱》、歌剧《火》（胡零编剧）等。还参加了秧歌剧《血泪仇》、《惯匪周子山》、新歌剧《白毛女》的音乐创作。

第二阶段中的代表作是：舞蹈音乐《荷花舞》（程若作词）、合唱《边疆战士大合唱》（马寒冰作词）、《祖国颂》（乔羽作词，1957）、童声合唱《天天向上》（钟灵作词）、电影音乐《陕北牧歌》、《祖国的花朵》、《上甘岭》、《英雄儿女》、《兵临城下》、《风暴》，歌剧《阿诗玛》（1962）、《果园姐妹》（乔羽编剧）、《牧羊姑娘》（贾克编剧，与陈紫合作）等。其中《边疆战士大合唱》中的《新疆好》、电影《上甘岭》中的插曲《我的祖国》（乔羽作词）、电影《英雄儿女》中的插曲《英雄赞歌》（公木作词）、电影《祖国的花朵》中的插曲《让我们荡起双桨》，都成为流传全国大江南北的时代歌声。

创作于1951年的歌曲《新疆好》（马寒冰作词）原是《边疆战士大合唱》中的第四首歌曲，由于该作具有独特的艺术魅力，一经诞生便从其他

六首歌曲中独立出来流传全国。《新疆好》的音乐旋律是建立在新疆维吾尔族民歌《斯洛姆》的基础之上的,刘炽把原来的民歌经过艺术加工之后成为艺术性、时代性、民族性兼备的佳作。作品采用单段体的结构形式,并且进行了一定的结构扩充。自豪陈述、深情歌唱的两个乐句之后,四部混声合唱作为背景呈现出来,在此基础之上,女高音以悠扬、飘逸、洒脱的衬词“咪咪咪咪”作为主旋律铺陈开来。音乐清新、流畅,语言简洁、明快,深入、准确地表现了建国初期中国人民对祖国的热爱、对新生活的无限向往之情。

创作于1955年的童声合唱《让我们荡起双桨》(乔羽作词)是电影《祖国的花朵》的插曲。1955年7月初,长春电影制片厂的严恭、苏里导演带领着《祖国的花朵》摄制组全体成员,以及一群小演员来到万寿山下,在颐和园中嬉戏、到昆明湖上划船,让孩子们熟悉将要拍摄的环境。作为电影音乐的作曲者,刘炽也一同前往。他和孩子们打水仗、赛船等,船在水上漂、人在船中笑。作曲家以孩子的角度观察着水、船、浪,寻找幸福少年内心的节奏和旋律。当船快要划到犀牛望月的铜牛附近时,他获得了灵感,随即坐在犀牛望月的石头上用20分钟完成了《让我们荡起双桨》初稿,之后又用10分钟稍加改动,作品便诞生于世。作品的主歌部分采用领唱,副歌部分采用二声部合唱的形式,前者叙事,后者抒情,音乐结构与风格语言做到了既对比又统一。《让我们荡起双桨》随着电影的公映迅速传遍全国,成为建国初期少年儿童的时代性声音。该作在1980年举办的“全国第二届少年儿童文艺创作评奖”活动中,被评为一等奖。

创作于1956年的《我的祖国》是电影《上甘岭》中的插曲。影片《上甘岭》向人们讲述的是在抗美援朝战争中,一支部队坚守在上甘岭的坑道里,重重包围的美军切断了他们与外界的联系,在弹尽粮绝的情况下,战士们思念祖国、回忆家乡、相互鼓舞斗志。独唱与合唱《我的祖国》,就是在这种情形下出现的一个插曲。电影导演沙蒙对词作者乔羽提出了这样的要求:写一首将来我的电影没人看的时候,但大家还要唱的那种歌。为了把这首“画龙点睛”式的歌曲创作成功,刘炽把自己关在长春电影制片厂的“小白楼”里,在一个星期内断绝与外界的任何接触。还把近20年来中国优秀的流行歌曲罗列出来,研究它们之所以成功的内在艺术原因。经过一段时间的研究与思索,“一条大河波浪宽”的旋律从内心

深处缓缓流出。创作完成后,刘炽将原歌名改为《我的祖国》。作品采用主歌与副歌组合进行的二段体的结构形式,抒情、叙述性的主歌乐段由女声独唱担任,乐段采用起承转合的四句体形式。第一句“一条大河”的“河”字,采用了八度大跳,给人一种豁然开朗、一望无际的感受,“波浪宽”则在更高的音区上进行,深化了前面确立的这种感受;第二句“风吹稻花香两岸”又从高音区回到开始的位置,两句完成了一个力度展开的“拱形结构”;第三句的音乐进行形态与第一句的线条基本相似,为后来更为多彩的变化埋下了伏笔;第四句是一个扩充、拉长了的乐句,第1小节是第一句的压缩再现,较为新奇的是第2、3小节,在第2小节第一个音的“看”字上,刘炽使用了一个下方七度大跳,这样是为了与歌词的音韵相吻合,在七度大跳之后,又出人意料地出现了一个第Ⅳ级的“fa”音,这个音在全曲中第一次出现,给人以新鲜、神奇的感受。副歌由混声合唱队担任,音乐形态的特点是拉长节奏、旋律变化幅度较大。副歌以激扬的旋律、颂歌的风格、丰满的多声部效果,把伟大祖国辽阔、壮丽的景象和英雄战士誓死捍卫她的决心,做出了淋漓尽致的表现。影片放映后该曲受到广大群众的喜爱,现在电影已经很难放映了,但是歌曲却成为各类音乐会的保留曲目。

完成于1957年底的大合唱《祖国颂》^①,是同名宽银幕文献纪录片的主题歌。刘炽在创作这部大合唱的时候,正当中国的建设事业蓬勃进行的时候,社会主义新中国的各项成就激励着刘炽的创作激情,他把这部作品作为自己对祖国的献礼。作品采用复合三部曲式的结构形式写成:第一部分表现的是霞光万道、旭日东升,一个富裕、强大的新中国正屹立在世界东方的意境。这个部分由三个乐段组成,a段建立在明亮的F大调上,先由男高音声部领唱“太阳跳出了东海”,进而由女高音声部领唱“大地一片光彩”,再由男高音与男低音声部领唱“河流停止了咆哮”,最后由女高音声部领唱“山岳敞开了胸怀”。这个起承转合的四句体由合唱队的各个声部依次呈现出来,具有恢弘、壮丽、雄浑、开阔的气势。这个乐段的音乐特点是一字一拍或一字数拍,第3、4小节甚至达到了一字八拍,气息悠长的旋律,为气势恢弘的音乐展开提供了技术支持。b段是一个优美、深情的四声部自由对位的乐段,女高音声部、女低声声

① 刘炽:交响大合唱《祖国三部曲》,人民音乐出版社1994年出版。其中包括:《祖国颂》、《大地颂》(鲁东勇、刘炽、张士燮作词,1975)《太阳颂》(党永庵作词,1987)。

部、男高音声部、男低音声部依次先后进入,并按照复调音乐的技术法则,进行自由对位的进行。声部由纯净而丰厚、乐音由柔美而深情,对a段音乐确立的基调做出了深入的发展。c段富于动力感的乐段,音乐进行活泼、跳跃。为了达到这种艺术效果,作曲家把日常生活中朗诵性的音调和喝彩性的语气,通过艺术的方式转化过来,使之成为音乐构成的基本材料。富于跳跃感的同音反复进行,把第一部分推向了高潮:“鸟在高飞,花在盛开,江山壮丽,人民豪迈”,“我们伟大祖国进入了社会主义时代!”第二部分是一个绚丽、柔美的对比性乐段,建立在d小调上。男女声领唱的旋律委婉深情,是对祖国各项建设成就的真挚颂扬。第三部分是对第一部分的压缩再现,把节拍改为 $\frac{8}{4}$ 拍,使音乐的动感加强、活力提高。作曲家以音乐的语言,表现了人民以盛大的舞蹈来欢庆祖国的胜利、预祝未来取得更为辉煌成就。最后,又回到了 $\frac{2}{4}$ 拍,歌声以“我们伟大的祖国进入了社会主义时代”结束全曲。大合唱《祖国颂》以其真挚的情感、健康向上的思想内容和较高的艺术水平,成为各种大型庆典活动的保留曲目。

创作于1964年的《英雄赞歌》是故事影片《英雄儿女》的插曲。歌曲采用分节歌的形式写成的,词作者只写了分节歌的三段歌词,电影导演在研究剧本的时候觉得没有感情升华部分,刘炽认为该作不应当写成挽歌,而应当写成颂歌。于是,他便以自己的感受补写了副歌部分的歌词:“为什么战旗美如画,英雄的鲜血染红了它;为什么大地春常在,英雄的生命开鲜花。”副歌歌词是对主歌部分的艺术升华,也是对整部电影思想内容的高度概括。建立在徵调式上的主歌部分的音乐材料来自蒙古族民歌《英雄陶陶乎》,以叙述性的旋法展开,具有中国传统说唱音乐的风格,音乐在娓娓诉说中又兼带着果敢、坚毅的精神气质。建立在宫调式上的副歌部分,是在叙述英雄事迹基础上的感情兴发,音乐具有颂歌的特征。

第三阶段中的代表作是:《山河颂》、《战旗颂》、《大地颂》(1975)、《太阳颂》(1987)、《英雄少年》、《天鹅之歌》、《山谷里的回声》、《蓝天和大地》、《金色的小船》、《卫士的摇篮》、《矿工是人类的太阳》等,电影音乐《豹子湾的战斗》、《大渡河》、《飞虎》等。

刘炽始终把音乐创作的根深深地扎在民族音乐的土壤里,并大胆汲取古今中外一切有益的创作技法。他始终以祖国、人民、共产党为自己

永恒创作主题。他的音乐以隽永优美的旋律、质朴率真的情感、气势磅礴的意境、浓厚馥郁的民族风格著称于世。

“桂花开放幸福来”——罗宗贤

罗宗贤(1925.9~1968.2.8),作曲家,河北定县人。

1925年9月出生于河北定县的一个贫苦农民家庭。1938年与几个小同伴一起假借出村拾粪的由头,步行20余里离家出走参加了八路军。后进入“抗大二分校附中”学习,1943年5月与该校一起迁到延安。在延安,罗宗贤进入“战斗剧社”,接触到秧歌剧和新歌剧的作品与作家。他向作家借来乐谱,虚心地学习他们的创作经验。1948年在晋绥军区战斗剧社工作时,参加了歌剧《刘胡兰》的音乐创作活动。在这次创作中,罗宗贤得到一次展示自己创作才能的机会,他创作的核心唱段《数九寒天下大雪》,成为近现代中国新歌剧咏叹调中的代表性作品。通过这次创作,也奠定了自己在专业音乐家群体中的地位。中华人民共和国成立后,曾经担任西南军区战斗文工团音乐研究室副主任,中国人民解放军总政治部文工团编导、创作员等职。1956年至1958年,为了提高自己的音乐创作技巧,罗宗贤进入中央音乐学院作曲系学习。1964年,罗宗贤呕心沥血创作的电影音乐《阿诗玛》被打成“大毒草”,并且受到了广泛的批判。面对政治的冲击,罗宗贤在精神上受到了极大的创伤,精神抑郁、忧愤郁积,终于在1968年2月8日病逝于北京。罗宗贤的歌曲作品已经编辑成《罗宗贤歌曲选》,由人民音乐出版社于1980年出版。

罗宗贤自1943年开始音乐创作,在其一生的创作生涯中,共作有歌曲200余首,秧歌剧、歌剧及其他戏剧音乐作品10余部。其代表作有:大合唱《英雄们战胜了大渡河》(与时乐濛合作)、《长江大合唱》,歌曲《桂花开放幸福来》、《岩口滴水》、《张老汉敲钟》,歌剧《刘胡兰》、《草原之歌》、《阿佤山歌》、《雷锋》、《黄继光》、《延水长流》,音乐艺术影片《阿诗玛》(与葛炎合作)等。

其中以创作于1948年的歌剧《刘胡兰》(与黄庆和等合作,魏风等编剧)影响较大。这部歌剧是为了纪念刘胡兰牺牲一周年而组织创作的,作品成功地以音乐的艺术手法塑造了女英雄刘胡兰烈士的艺术形象。

剧中刘胡兰的咏叹调《数九寒天下大雪》(董小吾作词)一曲流传至今,成为各类音乐会上经常演唱的保留曲目。该段咏叹调在剧中表现的是刘胡兰从前线回来,对乡亲们讲述前方胜利喜讯的情景。这是一首喜气洋洋、意气风发、健康向上的咏叹调,作品一气呵成、不落俗套。为了表现刘胡兰喜悦、昂扬的内心情感,作曲家采用了切分与连续进行的十六分音符节奏型,以及下行的级进和跳跃进行相结合的旋律组合方式。为了突出音乐的地方色彩,罗宗贤还把当时群众歌曲和西北戏曲中“流水板”的旋律形态结合起来综合运用。这些创作手法,都是为了实现一个艺术目的:准确、深入地刻画人物形象,深刻、感人地营造艺术氛围。该作成为早期中国新歌剧咏叹调中的精品,为后来的创作提供了经验。

创作于1952年的大合唱《英雄们战胜了大渡河》,也是罗宗贤作品中的代表作。作品表现了建国初期的英雄船工为西藏建设运送物资与大渡河搏斗的高大形象,由引子和两部分音乐构成。作曲家采用四川民歌《清早起来放羊噢》、川江号子的音乐材料,将两者有机地融合在作品内部。高亢、嘹亮的引子由男高音领唱与合唱队担任,以描述的手法对西部高山峻岭的险峻与景色的美妙做出了简略的展示。第一部分是一个由女高音领唱与合唱队衬托构成的分节歌,音乐的材料取自四川民歌。在这里,船工们回忆了当年红军飞跃大渡河的壮举,以此鼓舞自己的斗志、激发大家的力量。第二部分采用多段体结合的方式写成,是对船工与大渡河英勇搏斗激烈场面的描述。音乐自始至终都饱含着紧张、激烈的情绪进行和波澜壮阔的斗争气氛。尾声是船工“划船号子”的完整呈示,表现了船工们战胜困境、渡过险滩之后的自豪、喜悦之情。整段音乐材料取自川江号子中剧烈而又富于动力感的节奏,同时与四川民歌的材料融合在一起。罗宗贤在以合唱的手法表现人与自然搏斗的激烈场面,该作成为建国初期合唱艺术的基本文献。

女声独唱《桂花开放幸福来》(1954)是罗宗贤根据贵州布依族民歌《桂花开放贵人来》改编创作的一首新型民歌。《桂花开放贵人来》原来是一首质朴、单纯的民歌,结构也比较简单(只有四个乐句)。为了使新作品变得丰富多彩,罗宗贤在结构上将其改编为一个呈示乐段和两个变化乐段的结合体。第一个变化乐段拉宽了音乐的节奏,给人以桂花开放漫山遍野的视觉联想;第二个变化乐段连续重复偶句,使得音乐发展的

能量逐渐聚集起来,为后来的高潮做出铺垫。该作成为建国初期少数民族歌唱新生活、赞美新时代的标志性声音,也成为专业音乐院校、声乐舞台普遍采用的艺术性较强的新型民歌。

创作于 1955 年的五幕六场歌剧《草原之歌》(任萍编剧)是罗宗贤歌剧作品中的代表,也是建国初期中国歌剧领域中的佳作。歌剧的剧情是:藏族青年阿布札和姑娘依错加是一对热恋的情人,他们所属的两个部落却长期相互仇杀。在一次冲突中,阿布札误伤了依错加的父亲,依错加的父亲也误伤了阿布札。依错加的哥哥回到故乡,带领群众揭露了国民党挑拨部落仇杀的阴谋,两个部落重归于好,两个情人也终成眷属。音乐材料取自于藏族民歌和汉族山歌,按照西方歌剧的结构原则进行了重新的创作。序幕中的“序歌”由男高音演唱,音乐具有牧歌风味,高亢、辽阔、悠扬、舒展。第一幕中依错加和阿布札的独唱、对唱与重唱,第四幕中依错加演唱的咏叹调《飞出苦难的牢笼》,第三幕第一场依错加和阿布札演唱的咏叹调《你好狠的心》、《把我埋在小河旁》等,都是歌剧唱段中的精品。其中的《飞出苦难的牢笼》已经成为民族歌剧咏叹调中的保留曲目。在这首咏叹调中,依错加把自己和阿布札比作相亲相爱的金雀和银雀。通过这首咏叹调,表达了依错加要变成能飞的鸟雀,飞出人间苦难的牢笼的理想。咏叹调建立在羽调式上,在旋律的进行中强调羽音和角音。为了配合主人公情绪的变化,节拍分别采用了 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 拍。前者表现深情的内心情感,后者塑造跌宕起伏的心理动态。罗宗贤在这部歌剧创作中,把藏族民歌的素材和中国传统戏曲的板式手法、西方歌剧的创作要求等,有机地融合在一起;把西方歌剧艺术“主题贯穿”的原则,很好地与民族风格结合在一起。《草原之歌》在中国新歌剧探索的路上做出了贡献,是建国初期借鉴西方大歌剧模式进行创作的成功之作。

创作于 1958 年的艺术歌曲《岩口滴水》(任萍、田川作词),是具有民族风格的艺术歌曲中的佳作。这首女高音独唱歌曲可以称之为“爱情叙事曲”,歌曲表现了边疆地区的青年男女,通过建设新中国的劳动中建立起的纯真爱爱情的情景。作品采用羽调式和再现三段体的结构形式写成,作曲家运用云南民歌的音乐材料,使其具有音域宽广、旋律优美抒情的特点。A 段是慢板的速度,以宽阔、自由的旋律与节奏进行,用“滴水穿石”寓意,表现了人民认定目标锲而不舍的奋斗精神,也暗含着对未来美好生活的无限向往和信心。B 段的音乐活跃、激情,与前一段音乐形成

艺术形象上的对比。一方面是阿妹对参加开山劳动的阿哥的赞美,另一方面是借阿妹之口唱出了对西南山区日新月异新生活的颂扬。作品把歌唱爱情和歌唱新中国的建设有机地结合在一起,具有健康向上的思想内涵和优美雅致的艺术品位。《岩口滴水》曾经在1959年举办的第七届世界青年联欢节上获奖,也成为当代中国艺术歌曲中保留性曲目。

创作于1964年的音乐艺术影片《阿诗玛》(与葛炎合作),是罗宗贤电影音乐的代表作。为了创作这部电影音乐作品,罗宗贤几次深入到云南地区深入生活、采集音乐素材。《阿诗玛》的音乐具有浪漫的情感和浓郁的民族风情,其中的《长湖水,清又凉》、《一朵鲜花鲜又鲜》、《马铃响来玉鸟唱》等唱段,都是语言通俗易懂、旋律优美动听、风格鲜明独特的电影歌曲,并曾经流传在大江南北。音乐艺术影片《阿诗玛》,从形式上看是一部以电影为载体的电影歌剧。与一般以舞台为载体的剧场歌剧不同的是:在表现形式上发挥了电影蒙太奇的优势,比剧场歌剧的时空更自由、场景转换更快捷。^①电影音乐完成之后,由于政治“封杀”未能在当时面世,改革开放以后,《阿诗玛》中的部分唱段,一度成为当时的“时代曲”。

罗宗贤虽然从事音乐创作的时间不长,但是他始终坚持深入现实生活,坚持向民间音乐学习,坚持向西方音乐传统学习。重视采集民间音乐,善于吸取其中的精华,运用于自己的作品。他的歌曲作品具有真挚的抒情性、浓郁的民族性、鲜明的时代性等艺术特征。

“克拉玛依之歌”——吕远

吕远(1929.4.11~),原名:吕元凤、字岐云,原籍山东海阳吕家庄。作曲家,兼职诗人、词作家。

1929年4月11日,吕远出生于辽宁丹东。父亲从山东“闯关东”到了长白山,以种植人参、伐木等为生。后在松花江流域行商,逐渐发展成为民族资本家。吕远是家中的第5个儿子,出生后被父亲送回山东老家私塾中学习。1938年回到东北入吉林临江县的小学读书,同时父亲还聘请老师为他补习古文和新文学。1942年开始写作并发表诗歌、散文。同时开始学习音乐,自学吉他、小提琴等乐器。1948年入辽东省林业局

^① 在这里的表述,借鉴了居其宏先生与本人电子通讯中的部分话语。

工作,在林业局从事职工文艺活动的组织和创作活动。1951 年被组织推荐到东北师范大学音乐系学习,1954 年自该校毕业后被分配到中国建筑文工团任创作员,1963 年调入中国人民解放军海军政治部文工团任专职作曲、艺术指导。曾出版《吕远歌曲选》^①,《泉水叮咚响——吕远歌曲选》^②,还出版过多部诗集。

吕远的音乐创作生涯已经历了半个世纪,在 50 余年的创作历程中,吕远创作了 1000 多首音乐作品,创作了大量的歌词,也面对音乐生活的实践写出了一些音乐评论。他的音乐创作可以分为两个时段:第一个时段从建国初期至“文革”时期;第二个时段从新时期初期至 20 世纪末期。

第一个时段的作品主要有:歌曲《克拉玛依之歌》、《走上这高高的兴安岭》、《咱给汽车厂去拉砂》、《木工合唱》、《哪儿来了老货郎》、《唐队长理发》、《建筑工人之歌》、《推土机手之歌》、《八月十五月儿明》、《在也门的晚霞中》、《羊倌的歌》、《再见吧,第八个故乡》、《水兵最爱什么花》、《水兵王铁柱》、《俺的海岛好》、《将军回到白洋淀》、《海岸炮兵好本领》、《木棉花开火样红》等,以上这些作品都是由吕远自己作词并作曲的。此期由别人创作歌词或脚本的作品有:歌曲《祁连山的回声》(李士勤、吕远作词)、《九里里山疙瘩十里里沟》(许敏歧作词)、《美丽的群岛,富饶的西沙》(柳浪作词)等,歌剧《大青山凯歌》、《古城春晓》(以上均由许多、江民编剧),电影音乐《锦上添花》(与唐河合作),舞剧音乐《刚果河在怒吼》(与瞿希贤等合作)等。

创作于 1958 年的抒情歌曲《克拉玛依之歌》,是吕远歌唱祖国建设新成就的代表作,也是他的成名作之一。当时只有 29 岁的吕远正在西北地区的兰州炼油厂参加劳动。由于作者本人曾经深入石油工地参加过实际的劳动锻炼,所以对这种劳动和工人有着切身的体验和感受。他怀着对石油工人无限的热爱和感激的热情,自己创作歌词并谱曲,完成了这首名闻遐迩的《克拉玛依之歌》。作品采用复二部曲式的结构写成,在这里吕远以第一人称的口吻,向听众讲述了克拉玛依石油城翻天覆地的变化和作曲家个人内心由衷的赞美之情。第一段的音乐速度缓慢,旋律在中低音区域流动。作曲家以低沉的口吻描述了建国之前克拉玛依

① 河北人民出版社 1979 年 11 月第 1 版。

② 人民音乐出版社 1987 年 12 月第 1 版。

地区荒芜、悲凉的景象。第二段的音乐速度开始加快、情绪开始热烈、旋律转到较高的音区内进行。表现了新疆地区的牧民再见克拉玛依时被眼前的景象所感动的喜悦心情：“今年又赶着马群经过这里”，看到了“遍野是绿树和高楼红旗”。在一个意味深长、潇洒热烈的衬词组成的拖句之后，引出了不断重复的感叹句“啊！克拉玛依”。这个感叹句反复了高达 21 次之多，而且不会给人以臃肿、累赘的感觉，是人的情绪达到一定程度之后的自然涌现。在这个感叹句之后，吕远又出人意料地引出了一个“我爱你！”以此作为整首歌曲的收束句，这种做法是“悠长缠绵与干脆利落”的有机融合。前面的拖句和感叹句，可谓悠长缠绵的典型；而后面的收束句，也可谓干脆利落的范本。《克拉玛依之歌》在音乐风格上是典型的新疆风格，但是它又是一首不折不扣的创作歌曲，这显示出作曲家在处理民族风格与个人独创的矛盾方面具有的超凡功力；《克拉玛依之歌》在按照时代创作要求进行创作的时候，没有囿于当时颂歌类作品难以超越的不吝溢美之词、不惜言过其实的藩篱，而是以质朴、平实的语言，内心真挚的情感来进行。这些都是歌曲取得艺术成功和社会影响的内在缘由。

创作于 1960 年的抒情歌曲《走上这高高的兴安岭》，是吕远深入内蒙古大兴安岭地区参加劳动、体验生活以后创作出来的。作品采用二部曲式的结构形式写成，第一段音乐借用了蒙古“长调”的旋法，节拍根据旋律的进行不断地自由转换，先是自由的散板，然后又转换到 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{6}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 上，音乐悠扬、辽阔、舒展、豪放，旋律由高而低、由低而高，把人们的想象带到了连绵起伏、峰峦叠翠的兴安岭。第二段音乐采用了“短调”的节奏和 $\frac{2}{4}$ 拍，这段音乐与第一段在形态、情绪上都形成了鲜明的对比。作品具有舞蹈性，不是外在化的舞蹈，而且是深情歌唱以后的舞蹈（这里的舞蹈性不是热烈欢快、也不是酣畅淋漓，而是信马由缰、内在含蓄的舞蹈）。吕远在这首歌曲中，准确地把握了蒙古族民歌“长调”和“短调”的音乐特点，并且在自己的创作中合理、有效地运用了这些元素。正由于此，《走上这高高的兴安岭》才能够成为一首民族性、时代性、思想性俱佳的作品。

第二个时期创作的作品主要有：歌曲《牡丹之歌》（乔羽作词，与唐诃合作）、《我们的生活充满阳光》（秦志钰等作词，与唐诃合作）、《我们的生活比蜜甜》（钟灵、周民震作词，与唐诃合作）、《泉水叮咚响》（马金星作

词)、《渔家热爱解放军》(吕远作词作曲)、《再见!心中的海燕》(马金星作词)、《思亲曲》(张加毅作词)、《加米拉之歌》(吕远作词作曲)、《我爱祖国》(吕远作词作曲)、《亲人送别金沙滩》(丁小琦作词)、《大江曲》(李鹏作词)等;电影电视剧音乐《南海风云》、《雷锋之歌》、《玉色蝴蝶》、《红牡丹》(与唐诃合作)、《路漫漫》、《山叮咚》(吕远编剧、作曲)、《夜幕下的哈尔滨》、《白山林海之歌》等;歌剧《壮丽的婚礼》(任萍、向阳编剧,1979)、歌剧《徐福》(1997)、管弦乐组曲《南海风云》、交响乐《世纪曙光》(2000)等;其中的影视歌曲《西沙,可爱的家乡》、《一个美丽的传说》(电视剧《木鱼石的传说》)等,在国内广泛流传。

创作于1978年的抒情歌曲《我们的生活充满阳光》是电影《甜蜜的事业》的插曲,也是一首具有中国风格特征的轻松愉快的圆舞曲。当时的中国刚从“六亿人民八出戏”的“文革”禁锢中走出来,迫切渴望一种新的歌颂新生活、表现新时代的声音,该作应时代要求而生。作品以 $\frac{3}{4}$ 拍子的节拍,旋转、轻盈的旋律进行,表现了改革开放初期中国人民蓬勃向上的时代心声。歌曲采用主歌与副歌的结构形式,主歌部分含蓄深情、委婉细腻,表现了时代的年轻人对美好爱情的憧憬与渴望。从衬句“啊”开始,进入副歌部分,作品的情绪开始激动,旋律的流动空间变得较为宽广,当进行到“我们的生活充满阳光,充满阳光”的时候,旋律发展到最高音,作品也相应地达到高潮。《我们的生活充满阳光》是当代中国新时期歌曲创作历史上第一批追求美好生活、讴歌现实生活、表现美好爱情的抒情歌曲。该作以优美抒情的风格、含蓄动人的笔触,既赞美了甜美的爱情,又讴歌了火热的新时代,因而成为一首新时代的颂歌。作品的象征意义已经超出了歌曲自身,成为新时期中国人民时代精神风貌的承载者。

吕远是一位歌曲作家,也是一位歌词作家。由于对民间音乐比较熟悉,对现实生活比较了解,所以他创作的作品词曲关系融洽、民族意蕴深厚、时代特征鲜明。这,就是他的一些作品之所以能够流传于大江南北的主要原因。

“草原之夜”——田歌

田歌(1931~),作曲家,山东单县人。

1931年出生于山东省单县的一个农民的家庭。单县地处山东的西

南部,这里盛行河南梆子、坠子、曲子等戏曲曲艺品种。在这些民间音乐的熏陶下,田歌在民间歌手和艺人那里学会了演唱家乡的戏曲、曲艺等段子,演奏二胡、三弦等乐器。1948年参加中国人民解放军,在部队里做政治宣传员。在为战士们演唱、演奏之余,开始尝试着创作歌曲。1949年跟随自己所在的部队进驻新疆,在新疆这个民族歌舞艺术的海、洋里,田歌像海绵一样获取养分,继续进行自己的音乐创作活动。1955年调入新疆军区文工团,由此开始一直担任音乐创作工作。

1957年田歌创作自己第一首影响广泛的歌曲《啊,亲爱的伊犁河》(贾力夫、麓枫等作词),该作的成功鼓舞了他创作的信心。1959年另一首影响巨大的歌曲《草原之夜》(张加毅作词)诞生于世,该作的成功确立了他在当代中国歌曲创作领域的地位。1962年又创作成功了自己的另一首标志性的歌曲作品《毛主席的话儿记在心坎里》(郭正位作词)。之后,这位自学成才的歌曲作者的创作能量开始迸发出来。先后创作了《边疆处处赛江南》(袁鹰作词)、《中华儿女志在四方》(郭小川、袁鹰作词)、《春风吹遍了黎明的家乡》(陈建勇作词)、《我为祖国守大桥》(宇晓作词)、《革命青年进行曲》(郭小川、贺敬之作词)、《新疆好》(刘一光、郭正位作词)、《歌唱你呀,祖国》(晓光、安静、兴中作词)、《去远方》(安静、杨眉作词)、《湖畔静悄悄》(张加毅、宋文法作词)、《快来尝尝库尔班的烤羊肉》(杨眉作词)、《青年之歌》(杨有方作词)、《思乡曲》(安静、永莉作词)等500余首歌曲。另外,还创作了给自己带来厄运的舞蹈音乐《葡萄架下》(与刘澍民、裘辑星合作)以及电影音乐、歌舞音乐、器乐作品等。田歌的作品曾经出版了歌曲集《啊,亲爱的伊犁河》、《边疆处处赛江南》、《田歌歌曲选》。新世纪初,“神六”升空,七旬有余的田歌创作歌颂中国航天工程的歌曲《神州凯歌》(李幼容作词)。

创作于1959年的抒情歌曲《草原之夜》,是为纪录片《绿色的原野》创作的一首电影插曲。由于作品深入、准确地展现了建国初期农垦战士思念家乡、怀念亲人、立志报国等真挚感人的内心情感和时代精神,从而一举成为流传全国的抒情歌曲。田歌和词作者在创作之前,为了捕捉准确、感人的音乐语言、艺术形象,曾经到军垦农场深入生活,一天傍晚外出散步,田歌听到了草原篝火旁传来的维吾尔族战士们歌唱劳动和爱情的悠扬歌声。词作者被这种情景所感染,回到帐篷写出了《草原之夜》的

歌词,田歌根据歌词采用维吾尔族民歌《大莱龙》的音乐材料,在半个小时之内一挥而就。作品的结构非常简单,只是一个四句体乐段结构。在起承转合四句之后,作曲者又加入了一个由语气助词“嗦”的无限反复形成的扩充句,这个扩充句成为全区的高潮部分。之后第四乐句被完整反复,作品也随即结束。《草原之夜》是中国式“小夜曲”的代表作,歌曲以细腻的笔触、深沉的情感、简洁的语言、优美的旋律,歌颂了建国初期军垦战士的美好爱情和纯洁的内心世界,也通过歌曲表达了新一代青年人对未来美好生活的向往。

创作于 1964 年的抒情歌曲《边疆处处赛江南》,是为纪录影片《军垦战歌》创作的一首电影插曲。国家相关部门为了纪念新疆建设兵团成立十周年,拍摄了这部纪录影片。作品歌颂了兵团战士扎根边疆、建设新疆的献身精神,赞扬了各民族兄弟齐心协力建设祖国的英雄事迹。作品采用三段体的结构形式写成,运用了新疆维吾尔族民间歌曲的一些音乐材料,同时又加入了河南梆子的部分音调和润腔手法。第一段的音乐缓慢、抒情,具有辽阔、悠扬的气质:“人人都说江南好,我说边疆赛江南”。旋律的进行由低而高,当唱到“赛江南”的时候,出现了大段的拖腔,这个拖腔把歌唱者自豪的情感表现得淋漓尽致;舞蹈性的第二段速度转快,以新疆民族舞蹈的基本节律,表现了兵团战士乐观、豁达的精神风貌;第三段是在第二段的基础上发展而来的,热烈、欢快的音乐节奏、富于流动性的旋律进行,形象地描绘出边疆建设者们“要让边疆处处胜江南”的革命豪情和坚定信念。

田歌在创作中,善于将新疆各民族的旋律因素和汉族的语言特点巧妙地结合在一起。在他的歌曲中,浓郁的新疆风情和优美的汉族音调都能够获得充分的展示和渲染。这都是他生活经历的结晶。

第十三节 时代颂歌的谱写者(三)

在 20 世纪中期中国音乐的历史上,出现了一个特殊的现象:“集体创作”。所谓的“集体创作”,就是由艺术管理机构为了某一个创作“任务”,临时组织一个创作班子,进行“集体创作”的行为。这种行为产生的

一些成果,一部分已经在现代、当代音乐历史上产生了深刻的影响力。历史地看,这类创作是具有积极意义的。因为在某一个个体的音乐家不具备整体把握大型艺术作品创作能力的情况下,集思广益、扬长避短、群体攻关的做法,可以最大限度地满足大型作品创作的艺术要求。采用这种创作方式,也催生了一批时代的精品。为了论述方便,以下就根据作品的创作群体展开。

《刘胡兰》与陈紫

由陈紫、茅沅、葛光锐作曲,于村、海啸、卢肃、陈紫等编剧的新歌剧《刘胡兰》^①是继歌剧《白毛女》、《小二黑结婚》之后诞生的又一部新歌剧作品(创作于1953年至1954年间),该剧在中国的新歌剧历史上具有承前启后的地位。1954年,由中央实验歌剧院首演于北京。歌剧的剧情来自一个真实的历史事件:1946年冬天,山西省文水县云周西村的女共产党员刘胡兰带领群众做支前工作,在与地主组织的复仇队的战斗中不幸被捕。为了迫使刘胡兰屈服,敌人严刑拷打,刘胡兰坚贞不屈。硬招不行,便来软招:把刘胡兰的母亲抓来,让她劝降刘胡兰。但是,母女二人相互鼓励、更为坚定地与敌人展开斗争。无计可施的敌人便把刘胡兰推上了刑场,在刑场上刘胡兰仍然鼓励群众勇敢地与敌人斗争,最后大义凛然地走向铡刀。

歌剧音乐以山西民歌和山西梆子的材料为基础,通过对刘胡兰个人内心世界的挖掘和表现,塑造了一个高大、完美的英雄人物形象。剧中的几个核心唱段,为英雄人物内心世界的刻画起到了举足轻重的作用。譬如:当刘胡兰送别子弟兵队伍时唱的《一道道水来一道道山》就是该剧中的经典性唱段。该唱段是刘胡兰在队伍出发之前的一段咏叹调,唱道:“一道道水来一道道山,队伍出发要上前线。一心一意去打仗,后方的事情别挂心间。”唱段的前段,采用缓慢的速度、抒情的情感。即写景(描述河水绵延、山峦起伏的自然景致),又抒情(表现了主人公对家乡大好河山的热爱之情)。中段采用 $\frac{3}{8}$ 拍子,富于宣叙性。以具有山西民间语言音调和戏曲说唱风格的音乐材料写成,旋律富于动态美和叙述性,

^① 陈紫、茅沅、葛光锐作曲,于村、海啸、卢肃、陈紫等编剧:《刘胡兰》,作家出版社(北京)1955年出版。

展露了刘胡兰崇高的内心情操。后段频繁地转换拍子($\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{3}{4}$)和速度,以推度戏剧性矛盾的展开,当进行到结束句“到了胜利的那一天,我们再相见”的时候,旋律立刻变得明亮、开阔、高昂。作曲家以音乐的手法塑造了一个感人至深的、坚定的、崇高的共产主义战士的鲜明形象。该唱段自诞生之日起,就成为中国当代歌剧咏叹调中的经典,经常被歌唱家作为音乐会曲目演唱。在表现刘胡兰在敌人的酷刑面前大义凛然、宁死不屈的英雄气节时,作曲家创作了《任你木棍都打断》,铿锵有力、斩钉截铁的音乐语言,为这段唱腔增添了感人至深的力量。在表现刘胡兰慷慨赴死的时候,创作的《大风给我传个讯》,塑造了英雄人物慷慨悲壮的英雄气概和“革命理想高于天”的精神境界。除此之外,在声乐方面对石广元、母亲的塑造和对群众合唱写作等,都有一些较好的唱段;在乐队方面,乐队的伴奏和序曲、间奏等段落,为营造戏剧氛围、刻画人物形象,起到了积极的推动作用。

陈紫(1919. 3. 21~),字子树,原名陈先艺,作曲家,广东惠阳人。

1919年3月21日出生于广东省惠阳县(现属惠州市)的一个法官家庭。1926年进入北京红庙小学,开始在这里接受音乐启蒙教育。1931年考入北京三中学习,1933年转到上海中法国立工学院附中,在这里接触到西方的爵士乐、中国的新音乐等。1935年回到北京,从师于上海国立音专毕业的盲音乐家王湘元学习。北京沦陷后,陈紫于1938年考入“抗大”,次年到延安,并考入鲁迅艺术学院音乐系,成为该院第三期学员,直接师从冼星海学习指挥、作曲。从冼星海这里,陈紫学到音乐创作的一些基本技术,还学到了音乐创作应当“扎根民族的土壤,借鉴西方的技术,反映时代的心声”的道理。在鲁艺音乐系组织的《黄河大合唱》的演出中,陈紫担任男高音声部长。冼星海的创作观念和艺术手法,深深地影响了陈紫后来的艺术人生。音乐系毕业后,陈紫被留在鲁艺音工团,专门从事创作工作。1938年为悼念战友,陈紫创作了处女作《悼歌》。1943年开始参加“新秧歌运动”,并为《红军胜利大秧歌》、《拖辫子》中的部分唱段编写音乐。1945年参与创作新歌剧《白毛女》(1950年又参与该剧全面的整理与加工)。1946年随鲁艺文工团进入东北后,创作秧歌剧《全家光荣》、《两个胡子》等,在创作《两个胡子》的时候,开始尝试运用歌剧大段的咏叹调和戏曲的板腔。1947年独立创作自己的第一

部歌剧《永安屯翻身》(编剧张庚),次年创作歌剧《复仇》(胡零编剧)。1949年创作的小歌剧《好军属》受到了普遍的好评。

陈紫虚心、刻苦地学习民间音乐,走到哪学到哪。在陕北的时候学习秦腔、眉户调,到了东北以后又学二人转等。全国各地的民歌、方言、戏曲,基本上都能够唱上几口,并唱得惟妙惟肖。1953年至1954年间,陈紫投入到新歌剧《刘胡兰》的创作中,为了写好这部作品,他深入到山西云周西村刘胡兰的故乡体验生活,到太原、太谷、孝义等地搜集创作材料。他对山西的民歌、戏曲了如指掌,但他从不直接使用它们的外形(音乐材料),而是在自己的创作中融入这些音乐的神韵(精神气质)。以《刘胡兰》为标志,陈紫的创作进入高峰期。高峰期的另一部重要作品,就是创作于1957年至1960年间的歌剧《窦娥冤》^①。在创作《窦娥冤》的时候,陈紫敏锐地觉悟到中国传统戏曲的“板腔体”结构比较适于戏剧内容的表现,于是他就大胆地在全剧中采用这种结构手法。在《窦娥冤》中,我们可以看到不但戏曲中的“导板、原板、垛板、快板、摇板、二六、流水”等被有机地融为一体,“曲牌体、歌谣体”的结构形式也被融汇其中。不仅如此,“绍兴大班”中的一唱众和,“四川高腔”与合唱、对唱、重唱等歌剧艺术的基本形式,也被有机地统一到了一起。其中的重头唱段《倚门望》是陈紫“流着眼泪”写出来的,该唱段是塑造主人公形象、表现内心世界的经典。《倚门望》表现窦娥在等待婆婆回家过程中无限忧愁、苦闷的内心世界,音乐的戏剧性极强。第一句采用散板速度,这样符合人物心理活动的规律,这一句主要表现的是一个望眼欲穿的“望”字,在“望”字的前一个字上,配上一个由高而低、进而拉长的拖腔,形象地塑造了窦娥倚门而望的外在形态和内在情感。之后便导出了 $\frac{4}{4}$ 拍的慢板过门,慢板由四句组成,突出表现了痴心等待婆婆回家的焦虑心情,刻画了婆媳二人的无限深情。四句体中板采用 $\frac{2}{4}$ 拍,速度渐快,突出窦娥的万般忧愁。之后又引出了一段散板,散板之后又出现了一个中板段落,这个中板段叙述了窦娥一生中历经的无数苦难。接下来的感慨性唱段采用自由板、散板、中板逐步转换的结构,该段的高潮句是“可怜我恩爱夫妻不到头,半路上撇下我窦娥孤灯空楼来把这苦寡守。”之后是 $\frac{1}{4}$ 拍的流水板接散板的结束段,急速的流水板之后,立刻转入散板,戏剧性动力

① 陈紫、杜宇作曲,佘朋根据关汉卿原著改编:歌剧选曲《窦娥冤》,人民音乐出版社1981年出版。

感达到极限。歌剧《窦娥冤》由于生不逢时(当时正值“反右”阶段,该剧被人视为在为“右派”喊冤),立刻就被“打入冷宫”。1979 年被重新排练上演,获得同年文化部的“最佳创作奖”。

1978 年创作完成的《韦拔群》,成为新时期歌剧创作的代表。为了创作这部歌剧,陈紫走遍了广西百色地区的山山水水,体验生活、采集素材。在创作中,也没有直接运用民间音乐材料的原型,而是把民间音乐的神韵融会在自己的创作中。其中的核心咏叹调《长风呼啸》采用了两首民歌(大小调各一首)的主题材料,使用三段体结构和回旋结构相结合的方式,在唱段中大小调相互自由地交替出现,同时还采用了远关系转调,这些都为戏剧性的展开、人物内心世界的刻画提供了丰富的音乐手法。其中具有重要地位的合唱《八哥回来了》采用了复对位的手法,中间的二重唱大胆地使用广西民歌中大二度进行的手法,使得作品具有浓郁的地域风格和鲜明的个性特征。合唱段落采用各声部此起彼伏、交替出现的方式,描写众乡亲闻听韦拔群归来奔走相告、夹道欢迎的热烈场面。

陈紫的歌剧创作可以“移步换形”来总结。所谓的“移步换形”,就是每一部作品都要有新的手法、新的观念、新的音乐形态。这就为自己的创作提出了一个非常高的批评标准,陈紫一生都在为实现这个目标而努力。

《洪湖赤卫队》群体

由张敬安、欧阳谦叔作曲,朱本和、张敬安、欧阳谦叔、杨会召、梅少山编剧的歌剧《洪湖赤卫队》^①是继歌剧《白毛女》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》之后诞生的又一部新歌剧作品。《洪湖赤卫队》创作于 1959 年,由湖北省实验歌剧团同年首演于武汉。此剧描写的是第二次国内革命战争时期(20 世纪 30 年代初期)湘鄂西工农红军与国民党军队及地主恶霸进行斗争的故事。塑造了支书韩英、赤卫队长刘闯等人物的生动形象。1930 年夏,彭家墩乡党支部书记韩英和大队长刘闯为保存革命力量、牵制敌人,根据县委指示,率赤卫队主动撤退,民团组织白极会首领彭霸天勾结保安团冯团长卷土重来。韩英根据打入敌保安团的共产党地下工作者张副官提供的情报,组织力量重创犯敌。敌人伪装撤退,意欲阴谋

^① 张敬安、欧阳谦叔:《歌剧〈洪湖赤卫队〉选曲》(湖北省歌舞剧团《洪湖赤卫队》创作组作词),人民音乐出版社 1977 年 2 月第 1 版。

偷袭。韩英识破诡计,便和刘闯率员狙击。在掩护乡亲时,她不幸身陷敌手。彭霸天抓来韩英的母亲,企图以母女之情软化韩英,遭到失败。刘闯在失去与领导联络的险恶环境中,仍频频出击。敌人派遣特务王金标做内线,妄图伏击赤卫队,同时又欲处死韩英,张副官闻讯后,冒险救出韩英,自己不幸殉难。韩英脱险返队后当即处决叛徒,并配合红军主力,一举消灭白极会与保安团,与红军主力胜利会师。

歌剧的创作群体以湖北洪湖地区流行的荆州花鼓戏和天门、沔阳、潜江一带的民间音乐作为创作素材,利用湖北地区方言辅助音乐,同时借鉴欧洲歌剧主题贯穿发展的手法和中国戏曲板腔体的原则结构音乐。营造了连贯的戏剧冲突氛围,刻画了鲜明生动的人物形象,在民间音乐个性化、戏剧化方面,均取得了一定的成就。剧中的主要唱段都成为民族歌剧的保留曲目:韩英、秋菊的二重唱《洪湖水,浪打浪》,取材于50年代广泛流传于汉江平原的襄河民歌《襄阳谣》,作品采用再现的单三部曲式结构写成,以宽广的节奏、舒展的旋律、悠长的情绪,抒发了韩英热爱家乡、热爱共产党的内心世界,表现了对未来充满了必胜的信念。第一段是一个起承转合四句体的结构,旋律由高而低,缓缓流出:“洪湖水呀,浪呀么浪打浪啊,洪湖岸边是呀吗是家乡,清早船儿去呀去撒网,晚上回来鱼满舱。”对比性的第二段仍然是一个抒情性的乐段。第三段是对前两段材料的综合再现,作曲家运用复调进行的方式,把两个旋律并置起来,两个旋律时而交叉、时而平行,给人以绕梁三日之感。韩英在牢房中的独唱与合唱《没有眼泪,没有悲伤》是一首塑造人物内心世界的咏叹调。第一段的音乐深沉、悲伤,作曲家吸收洪湖地区流行的花鼓戏中的“悲腔”材料写成:“月儿高高挂天上,秋风阵阵湖水浩荡。洪湖啊,我的家乡,洪湖啊,我的亲娘。”表现了韩英面对优美的洪湖夜景充满了无限的爱意,同时由于坐牢又带着点点悲伤的情感。第二段转为 $\frac{2}{4}$ 拍,这是一个宣叙性的乐段,表现韩英身陷囹圄、心系前方战友的心理。第三段转为 $\frac{3}{4}$ 拍并且速度快一倍,表现了韩英坚定的共产主义信念和视死如归的大无畏精神。当进行到“没有眼泪,没有悲伤”的时候,速度转慢、音乐变得深沉,这是一个连接性的过渡段。之后又回到 $\frac{2}{4}$ 拍,速度转为快板。密集的柱式和弦和三连音进行,为韩英坚定的信念表达做了铺垫:“任凭敌人逞疯狂,夕阳西下不久长;任你是火海刀山,难动我韩英半点心肠。”这时,纱幕上出现了赤卫队员的形象,引出了赤卫队员豪迈风格的合唱。

表现了韩英与赤卫队员相互牵挂、互相鼓励的具有浪漫主义色彩的情感氛围。这段咏叹调综合地运用了湖北地区花鼓戏、湖北渔鼓、湖北道情等民间音乐、曲艺的材料,并不留痕迹、融会贯通地予以展开。韩英在牢房中对母亲演唱的大段咏叹调《看天下劳苦大众都解放》,也借鉴了荆州花鼓戏“高腔”、“悲腔”等板腔音乐手法,作品具有跌宕起伏的内心激情,是刻画韩英内心世界、人物形象的另一个重要唱段。这是韩英在生离死别之际面对母亲吐露衷肠的大篇幅唱段,开始回忆时的曲调婉转凄凉、如泣如诉,后面与母亲生离死别时的曲调坚定乐观、大气磅礴。安慰母亲的旋律是从《洪湖水,浪打浪》衍生出来的,写得如泣如诉。在经过一段叙述苦难家史的乐段之后,引出了情绪激越、振奋的快板“自从来了共产党,洪湖的人民见了太阳”,这个乐段的出现,把以往的愁云立刻消解得无影无踪:“眼前虽然是黑夜,不久就要大天亮”。之后音乐变得沉稳、徐缓,表现了韩英面对即将到来的死亡大义凛然的刚正气节:“为了党,砍头只当风吹帽”、“洒尽鲜血心欢畅”。在此之后的结束段中,作曲家采用分节歌的形式和酣畅淋漓的曲调,向母亲安排自己的后事。以三个悠长、深切的“娘啊,儿死后”开头,带出了三个要求:“娘啊,儿死后,你要把儿埋在高山,让儿的坟墓向东方……”这个大幅的咏叹调就在这种大义凛然的气氛中结束。其他的一些描绘或表现性的唱段如男声齐唱《这一仗打得真漂亮》、《放下三棒鼓,扛起红缨枪》、《赤卫队之歌》、女声独唱《小曲好唱口难开》等,也都是独具艺术特色的作品。

在总结歌剧《洪湖赤卫队》的音乐成就时,认为该剧做到了:“革命抒情和革命激情的统一,浓厚的生活气息和鲜明的人物形象的统一,地方色彩和兼容并包的统一。”^①作曲家在挖掘传统音乐材料、借鉴西方歌曲艺术形式方面,做出了一系列可资借鉴的成就。《洪湖赤卫队》公演之初,就在全中国产生了广泛而巨大的影响,许多剧种争相移植。1960年北京电影制片厂将该剧拍摄成为同名歌剧艺术片。作品代代相传,久演不衰,并荣膺“20世纪华人音乐经典”。

张敬安(1925.4.20~2003.12.20),曾用名:肖洛、兰晴、秋塞。湖北麻城人。

① 周畅:《中国现当代音乐家与作品》,第221~227页。人民音乐出版社2003年9月第1版。

1925年4月20日出生于湖北麻城宋埠的一个农民家庭。6岁之前在农村生活,接触到麻城地区的皮影戏、道情、渔鼓、花鼓戏以及过年锣鼓等各类民间音乐艺术形式,这些艺术给他打下了深刻的烙印。1931年定居武昌,就读于湖北省立第二小学。在学期间经常逃学,跑到黄鹤楼上去听汉剧,并随之哼唱。他对音乐美术课程非常喜欢,并参加学校排演的儿童歌舞剧《小小画家》、《葡萄仙子》等。1941年考入恩施联合中学,参加学校的“银流合唱团”。1945年考入设在恩施五峰山的国立湖北师范学院音乐系,师从喻宜萱、夏之秋、杨大钧、郑沙梅等人。1949年毕业后担任黄冈师范学校音乐教师。1952年任湖北地方歌剧团创作组成员,后该团先后易名为:湖北省实验歌剧团、湖北省歌剧团,张敬安先后任创作组第一副组长、组长。除了作曲之外,还兼任乐队指挥,编剧等。在社会职务方面,曾经担任中国文联委员、湖北省文联副主席、中国音乐家协会理事、湖北省音乐家协会副主席等职务。张敬安最负盛名的作品便是与欧阳谦叔^①合作创作的歌剧《洪湖赤卫队》。1958年,他多次带队深入洪湖生活,第二稿完成六场歌剧《洪湖赤卫队》定稿本。剧本文学创作、音乐布局都倾注了他的大量心血,许多主要唱段也出自他笔下,如脍炙人口的《洪湖水,浪打浪》(重唱部分由欧阳谦叔续写)、《没有眼泪,没有悲伤》、《看天下劳苦人民都解放》等。1959年该剧创作完成后,张敬安向演员教唱,指挥乐队从排练到合成,并指挥了首场演出。

《江姐》群体

由羊鸣、姜春阳、金砂作曲的歌剧《江姐》^②的文学脚本,是阎肃根据小说《红岩》改编而成的。作品完成于1964年,同年由中国人民解放军空军政治部歌剧团首演于北京。故事情节是这样的:1949年初,人民解放军即将解放全国,重庆沙磁区区委书记江雪琴,带着重要任务赴川北游击根据地。但由于中共沙磁区委委员甫志高违反地下党的工作原则,在伪装的特务面前泄露了秘密。因此,敌人按时赶来码头,企图逮捕江

① 欧阳谦叔(1926. 12~),湖南双峰人。1950年任湖北省巡回教育团乐队队员,1951年入上海音乐学院干部专修班进修,1953年毕业后入湖北省地方歌剧团,担任作曲、指挥、编剧。

② 羊鸣、姜春阳、金砂:《歌剧〈江姐〉选曲》(阎肃编剧),人民音乐出版社1965年第1版。

姐,幸得地下党获得情报,派党员华为及时通知江姐提早离开。甫志高麻痹轻敌,被敌人逮捕。江姐与华为离开重庆,来到了川北某古城,在城门口发现了她的爱人——华蓥山纵队政委彭松涛被敌人杀害,江姐强忍悲愤,继续踏上征程。由于叛徒甫志高的出卖,江姐不幸被捕。入狱后敌人企图通过威逼利诱等手段,从他们口中取得地下党的全部秘密。头可断、血可流,在壮志不屈的共产党人面前,敌人的一切伎俩均告失败。在重庆解放前夕,江姐等人英勇就义。

在创作前,三位年轻作曲家立志要创作一部带有几首在群众中广为流传歌曲的民族歌剧。全剧由七场组成,在创作中以四川民歌为基调,还吸收了川剧、越剧、婺剧、杭滩、洋琴戏、四川清音、京剧等,戏曲、曲艺的音乐材料和创作技法,结合西方歌剧的创作规律,完成了这部歌剧的创作并取得了成功。《江姐》之所以成功的一个重要原因,主要体现在主人公音乐形象的塑造方面。而塑造音乐形象的基础,就是主人公音乐主题与核心咏叹调的创作。创作群体在创作中始终抓住这个主要矛盾,最终在音乐创作上做到了地方性、民族性的有机结合,戏剧性、艺术性的高度统一。在这方面的“点睛之笔”就是江姐的主题歌《红梅赞》。作品借梅花不畏严寒、昂首怒放的坚定品质,用来比喻英雄人物坚贞不屈的意志品质。《红梅赞》的歌词在创作的时候受到了毛泽东诗词《咏梅》的启发,音乐建立在徵调式上。作品借鉴四川民间音乐的风格和韵味,采用徐缓、委婉、深情的歌谣体形式写成。主题歌同时还在剧中起着贯穿全剧、统领情绪的重要作用。主题歌每次出现的时候,都会根据剧情的发展和人物性格刻画的需要,做出相应的变化。江姐的第二首重要唱段是第二场中的《革命到底志如钢》,这首歌曲吸收了戏曲音乐中的板式结构手法创作而成,音乐进行环环相扣、逻辑展开严谨缜密,是刻画江姐内心世界的主要唱段。第七场中江姐临刑前与战友们演唱的《绣红旗》,是表现江姐英雄主义、浪漫主义内在情怀的另一首重要唱段。音乐柔美、旋律富于流动感,是英雄人物对即将到来胜利的崇敬和向往情感的真实表露。《我为共产主义把青春献》是主人公江姐在狱中表现内心崇高的革命信念的一首咏叹调。歌曲的前奏材料来自歌曲的主题,其慢板部分的上句“御风寒”结束在商音,下句“满人间”结束在徵音,第三乐句“刀山火海”结束在羽音,第四乐句“粉身碎骨也心甘”结束在徵音,这就形成了一个“起承转合”的四句体的结构形式。在慢板部分之后,接下来的6个乐

句虽然标记为4拍,但是速度已经转化为“垛板”进行的形式。当进行到“为劳苦大众求解放,粉身碎骨也心甘”的时候,速度转化为中板进行,随即又回到慢板速度对“粉身碎骨”乐句进行重复,以表现主人公视死如归的大无畏气概。之后的间奏,由江姐的主题音乐承担,间奏之后又回到了慢板部分;在这里借鉴了越剧中的“清板”手法,每句唱腔之后均加入由琵琶演奏的一拍半长的小间奏,使得音乐变得清新雅致,也显得主人公在死亡面前信念更为坚定;接下来出现的“愿将这满腔热血染山川”由散板转入紧拉慢唱的“摇板”,以此表现江姐坚毅沉着、处变不惊的英雄气概。这段咏叹调既借鉴了欧洲再现三部曲式的结构形式,也糅入了中国戏曲音乐“散慢中快散”的结构手法。《五洲人民齐欢笑》是江姐临终前的一个咏叹调,第一乐句的唱腔借鉴了川剧的曲牌手法,以川剧《王魁》中的“开口腔”作为起句,在第三、四乐句“青山到处埋忠骨,天涯何处无芳草”中,运用了川剧高腔中的“数唱”手法。散板部分的四句歌词分别结束在 mi、re、la、la 这三个音上,这四句旋律是以川剧的旋律手法为基础建立起来的。在板式方面,主要由散板、慢板、摇板、清板构成。另外,在剧中的其他唱段(诸如《巴山蜀水要解放》等),也都有机地融合了四川民歌、川剧的音素,使得作品的民族性、时代性、艺术性得到了较为完美的统一。歌剧《江姐》在音乐艺术上取得的成就主要表现在:作曲家把中国戏曲音乐中的基本创作手法运用到了歌剧音乐创作实践中来,创造性地使用了中国戏曲音乐中常用的戏曲板式变化的基本手法;为了更好地突出民族性、强化戏剧性,作曲家们还大胆地引入了川剧高腔中的“帮腔”手法和采用了伴唱的形式;在歌剧人物形象刻画方面,除了江姐之外,还刻画了甫志高、沈养斋等反面人物的音乐形象;此外,作曲家们还将“川江船夫号子”有机地运用到歌剧中来,以增强故事背景的地方性风格;在“审讯”一场中,为了增加恐怖氛围,将打击乐令人心悸节奏敲击运用其中等。这些手法的运用对当时中国歌剧艺术的创作,都是大胆的尝试,也都取得了艺术上的成功。

羊鸣(1934. 7. 31~),原名杨培兰。山东省长岛县人。

1934年7月31日出生在山东长岛。7岁的时候由于家中生活困难,随父亲远赴辽宁宽甸。1947年冬羊鸣谎报自己的年龄,如愿以偿参加中国人民解放军,成为一名文艺兵。在部队里做过舞台勤杂员、打击

乐演奏员、长笛演奏员、小提琴演奏员等。私下里向乐队队长学习作曲。建国以后的第一个新年前,羊鸣看到大家迎接新年的景象,被打动了,内心深处不由自主地冒出了这样的歌声:“艰苦奋斗几十年,终于今日见晴天”,“五千年来第一次,开天辟地头一年”。这首《迎新年》成为羊鸣的处女作,发表在东北军区的《部队文艺》杂志上。1950年羊鸣进入东北空军政治部文工团专职从事作曲工作。面对新环境、新工作,他深知自己的专业水平浅薄,便向现实生活学习、向民间音乐学习,刻苦钻研作曲技术理论。1953年考入东北音乐专科学校(沈阳音乐学院前身)作曲系,师从李劫夫、霍存慧等学习。1956年毕业后,重返东北军区空军政治部文工团。1958年进入中国人民解放军空军政治部文工团,专门从事歌剧音乐创作。1959年与姜春阳合作创作歌剧《牡丹江畔》(肖驰、阎肃编剧),由羊鸣自己指挥参加全军第二届文艺会演;1960年创作歌剧《刘四姐》(阎肃编剧)。此外还创作、改编了一些流传广泛的歌曲:《我爱祖国的蓝天》(阎肃作词)、《山歌向着晴天唱》(四川民谣)、《焦裕禄啊,我们的好书记》(剑兵作词,与姜春阳合作)、舞蹈音乐《家家乐》等。1962年接受创作《江姐》任务后,与创作组成员一起赴南方地区收集音乐材料、访问江姐生前的战友。进入创作状态后,变得寡言少语、脾气暴躁,历经两年八易其稿、二十余次修改,《江姐》终于呈现在世人面前。此后,羊鸣与姜春阳一起又承担了歌剧《风云前哨》(阎肃、剑兵编剧)的创作,在创作中他与创作组成员三次进藏体验生活,经常昏倒在路上。作品完成以后由于政治原因不能上演,直到1992年才改名为《雪域风云》在京公演。新时期后,创作的歌剧作品主要有:《忆娘》(阎肃、剑兵编剧,与朱正本合作,1978)、《爱与火的四重奏》(剑兵、石顺义编剧,与张军合作,1986)。其他形式作品有:歌曲《中国空军进行曲》(中国人民解放军空军军歌,与苏任千合作)、《人民,战士的母亲》(石顺义作词)、《晨风吹过机场的小道》(韩静霆作词)、《梦中白云》(凯传作词)、《我幸福,我生在中国》(刘薇作词)、《女儿心中的祖国》(韩静霆作词)、《流过身边的小溪》(剑兵作词)、《思念江南》(韩静霆作词)、《九百六十万》(石顺义作词)、《樱桃红了》(曲直作词)、《金色的风》(张士燮作词,与姜春阳合作)、《春秋彩雨》(高俊作词)、电视剧《赤橙黄绿青蓝紫》音乐(与人合作)等。羊鸣作为一位军旅作曲家,呕心沥血地进行歌剧《江姐》等音乐作品的创作,他以自己的创作行为实现了“三化”目标,为军旅音乐事业做出了自己的突出

贡献。

另两位《江姐》的创作者是：姜春阳、金砂。姜春阳 1929 年出生于辽宁省丹东市，1948 年参加中国人民解放军，在部队从事专业宣传工作，后进入空军政治部文工团担任专业音乐创作。金砂 1922 年出生于四川省铜梁县，1946 年毕业于国立社会教育学院艺术系。历任中国人民解放军空军政治部文工团、江苏省苏昆剧团的专职作曲和编导等职。

《长征组歌》群体

《长征组歌》^①（又名《红军不怕远征难》）是由北京军区战友歌舞团的一批“军旅音乐家”根据“将军诗人”肖华的组诗创作而成的一部反映红军长征事迹的大型声乐套曲。曾经亲身参加长征全过程的肖华为了纪念长征胜利 30 周年抱病写作半年，完成了这部由 12 首诗歌组成的组诗。套曲的创作者是北京军区战友歌舞团的晨耕、生茂、唐诃、遇秋。四位作曲家选取了其中的 10 首作为合唱的歌词，为之创作了 10 段合唱。这 10 段歌词从 10 个方面形象地表现了红军长征的艰难险阻，成为十幅栩栩如生、形象鲜明的长征合唱音画。作品完成于 1965 年，同年 8 月 1 日由北京军区战友歌舞团首演于首都纪念“八一”建军节音乐会。

第一首《告别》（混声合唱与女声合唱）是全曲的序曲部分，采用复三部曲式的结构形式写成。表现了红军被迫离开根据地，告别众乡亲，开始长征的悲壮场面。第一部分在管弦乐队悲壮、激昂的序奏之后出现，使用混声合唱的形式。表现了红军将要撤离根据地的压抑、沉痛的心情。第二部分使用了女声二部合唱的形式，采用江西采茶戏的音乐材料写成。缠绵、悱恻的音调，表现了根据地民众对子弟兵依依不舍的鱼水之情、骨肉之谊。第三部分（混声合唱）是对前两个乐段的展开，以拉宽节奏、放慢速度、加厚声部的方法，表现了红军战士与根据地民众对未来胜利的坚定信念。第二首《突破封锁线》（混声二部合唱）是一个采用二部曲式结构形式写成的进行曲风格的乐章，音乐材料来自红军革命歌曲。作曲者以“数板”的节奏方法，把这个乐章处理得具有猛虎下山般的气势，形象地表现了红军战士突破敌人的围追堵截、胜利进军的英雄形

① 晨耕、生茂、唐诃、遇秋：《红军不怕远征难》（长征组歌），肖华作词，合唱与管弦乐总谱。人民音乐出版社 1978 年出版。

象。第三首《遵义会议放光辉》(女声二重唱、女声伴唱与混声合唱)中的五段音乐统筹在复合二部曲式的结构之内。作曲家以苗族山歌的音乐材料为基础,写出了舒展、优美的女声二重唱与女声伴唱的第一段。歌词向人们讲述了遵义会议之后,确立了毛泽东的领导地位,红军的政治路线重新回到了正确的道路上的历史事实。第二段是一个群情激动、载歌载舞的混声合唱段落,该段建立在一个以切分音为基础的核心节奏型上。这个节奏型被反复咏唱,表现了军民欢庆、普天同喜热烈、欢快的情景。第三段又回到女声二重唱的形式上,但又做出一些变化:女声二重唱作为领唱,女声合唱紧随其后作卡农式的模仿,以此形成一声唱、众声和的艺术效果。第四段是对第二段的反复。第五段还是采用前面的材料,只是把节奏拉长、速度放慢,把整个乐章推到高潮。由于这个乐章在整部作品中具有重要的地位,所以作曲家在这里采用简单材料变化处理的创作手法,使得作品的语言丰富、形象生动,并且没有零乱、混杂的感觉。第四首《四渡赤水出奇兵》(领唱与合唱)采用二部曲式的结构写成。第一段由女高音领唱,合唱队与领唱形成卡农组合。这段音乐表现了红军战士在骄阳似火的大地上行军,人民群众为子弟兵送来甘霖的情景,音乐材料来自云南民歌。第二段首先从男声齐唱开始,营造了敌军大兵压境、形式险峻的氛围。之后,引出了诙谐、自豪、具有说唱风格的男中音独唱。男中音独唱者以竹板伴奏的演唱方式,向听众讲述了毛泽东超凡的军事才能和运筹帷幄的政治谋略。第五首《飞越大渡河》(混声合唱)也是由两部分组成的。这是一个背景描述性的乐章,描述了红军战士强渡大渡河、冲破敌人的封锁线的紧张激烈的战斗场面。管弦乐队以紧张、激烈的音响,塑造了大渡河汹涌澎湃的波涛,也为后面紧张激烈的战斗场面埋下了伏笔。之后由合唱队唱出了船夫号子,号子音调与跌宕起伏的音调交织在一起。形象地表现了红军战士在河面上,与汹涌的江水和对面的敌人英勇奋战的场景。在这个激烈战斗场面的乐段之后,音乐转到属调上,情绪立刻变得平静、开朗起来。平缓、抒情、悠扬的颂歌音调展现出来,表现了红军战士在胜利之后的喜悦之情和对领袖人物卓越指挥的感激之意。第六首《过雪山草地》(男高音领唱与合唱)采用二段体的结构形式写成。如果说第五首表现的是与凶恶敌人英勇斗争场面的话,这里表现的就是与恶劣自然环境的斗争。“爬雪山、过草地”与极其恶劣的自然环境斗争,这也正是红军长征在世界军事史上留下的

一项壮举。为了表现这项壮举,作曲家们采用了慢板的速度和散板的结构,由男高音独唱低沉、压抑地唱出:“雪皑皑、野茫茫,高原寒、炊断粮。”随着音乐进行的深入,情绪逐渐地转为高昂、激越,当“官兵一致同甘苦,革命理想高于天”唱出来的时候,独唱与合唱交织在一起,把作品营造得既悲壮、又崇高。第七首《到吴起镇》(领唱、齐唱与女声二部合唱)采用再现三部曲式的结构写成,音乐材料来自陕北民歌、青海花儿。A段以领唱与合唱相互呼应的方式,再辅以喧闹的锣鼓节奏和高亢的西北音调,营造了取得胜利之后的军民欢快、热烈的喜庆氛围;B段是一个缓慢、抒情的乐段,歌唱了各路红军队伍团结、奋斗的革命精神。第八首《祝捷》(领唱与合唱)向人们讲述的是红军在陕北直罗镇取得胜利,为中央大本营进入西北扫清道路的故事。该乐章采用变化再现三部曲式的结构写成。男高音领唱与合唱的旋律均采用湖南民歌的风格,作曲家有意识地以湖南籍红军战士第一人称的口吻,轻松、诙谐、风趣地向人们讲述这段战斗经历。第九首《报喜》(领唱与合唱)讲述的是:当第一方面军(中央红军)到达陕北以后,第二、四方面军在甘孜地区也胜利会师,并开始向陕甘根据地挺进的故事。该乐章采用三部曲式的结构写成,音乐材料来自江西和西藏民歌。第一段采用女高音独唱、女声伴唱的形式展示;第二段由女高音领唱、男声作复调式的组合;第三段以独唱声部和伴唱、伴奏相互竞奏的形式展开,速度加快、情绪热烈,整个乐章在急速的欢快进行中结束。第十首《大会师》(女声合唱、混声合唱)采用二部结构的形式,表现的是红军三个方面军胜利会师的场景。第一段音乐的气势宏伟、波澜壮阔,是对长征胜利的深情歌颂。第二段是对《告别》乐章中音乐材料的再现,这样做一方面可以在结构上做到前后呼应、首尾契合,另一方面通过速度、力度、配器等因素的变化,使第一乐章中低沉、压抑的气氛得以摆脱,从而为整部作品留下一个喜庆、光明、辉煌的尾声。《长征组歌》是20世纪中国新音乐历史上继《黄河大合唱》之后出现的又一部力作。作曲家们在创作中忠实地按照“三化”(革命化、民族化、群众化)标准指导自己的创作实践。以纯正的思想性实现了革命化的要求,以鲜明的地域风格塑造了民族化的神韵,用纯朴的音乐语言确保了群众化的目标。这些艺术成绩的取得,与四位作曲家(晨耕、生茂、唐诃、遇秋)的创作才能和敬业精神是密不可分的。

晨耕(1923. 6. 8~2001. 10. 12),原名:陈宝镗。满族,河北完县人。

1923年6月8日出生于河北完县伍朗村一个喜好民间音乐的家庭。父亲是一位中医,也是民间器乐会中云锣的演奏者,四位叔父分别会演奏琴、笛、管、笙。7岁的晨耕便能在器乐会中吹笛子、打镲。抗战爆发后晨耕参加八路军,在晋察冀军区第三分区的“冲锋剧社”从事音乐工作,1940年开始任作曲与合唱指挥。1941年被选送到华北联大文艺学院音乐系学习两年。1947年选调罗浪、晨耕、王建中三人到俘虏的国民党军乐队中进行改造工作,并在此基础上创立中国人民解放军第一支军乐队——晋察冀军区军乐队(该队是总政军乐团的前身)。晨耕在该队中担任指导员,并在1949年开国大典中担任军乐团指挥。1950年调入华北军区文工团(战友歌舞团的前身)任音乐舞蹈队队长兼军乐队队长。1954年入中央音乐学院作曲系进修班,师从江定仙教授学习四年,毕业后担任北京军区战友歌舞团团长。新时期之后,曾经先后担任全国文代会代表、中国音乐家协会理事、中国音乐家协会书记处常务书记等职务。

晨耕的音乐创作以歌曲作品为主,起始于40年代。早在1940年他就创作了参加抗战的歌曲《挺起胸膛向前走》,之后又先后创作了《我们是党的铁骑兵》、《夜袭之歌》、《做棉衣》、《秋收忙》、《军民团结在一起》等;40年代中期,创作《野战兵团歌》、《前进,人民解放军》等。进入军乐队之后,创作军乐曲《保卫黄河》、《欢庆胜利》、《英雄圆舞曲》、《骑兵进行曲》等。抗美援朝期间,创作《英雄的阵地钢铁的山》、《迎接亲人志愿军》和抒情歌曲《告诉我,来自祖国的风》(蔡庆生作词,1954)等。《告诉我,来自祖国的风》曾经在当时引起了广泛的讨论,并且受到了批判。50年代中后期,创作了《有两个小伙儿一般高》(1956)、表演唱《歌唱光荣的八大员》(1958)、《我和班长》(1963)等。60年代之后,与唐诃合作创作了民族器乐曲《子弟兵和老百姓》、《欢乐的竞赛》;1964年参加大型音乐舞蹈史诗《东方红》的创作工作。“文革”期间,晨耕曾经受到冲击。1978年,与生茂合作创作了《祖国的春天》,与吕远合作创作了《祖国的春天多美好》等。

生茂(1928. 6~),原名娄盛茂,河北晋县人。

1928年6月出生在河北晋县。自幼生长在民间戏曲“丝弦”、“老

调”的环境里,并学会了演奏二胡、板胡、笛子。1945年生茂步行数百里参加了“火线剧社”。抗战胜利后,调入“前哨剧社”。1948年剧社改称为中国人民解放军第六十三军文工团,生茂先后担任指挥、乐队长、编导等,并从此开始尝试音乐创作。1950年生茂进入中央音乐学院作曲系进修班学习两年。1952年随中国人民志愿军渡江作战,在朝鲜战场上创作了《祖国,我的妈妈》、《立功去见毛主席》等。1954年回国,次年2月创作了闻名全国的部队歌曲《真是乐死人》(林中作词)。1958年调入北京军区战友歌舞团任创作员。1962年创作了另一首闻名全国的抒情歌曲《马儿啊,你慢些走》。“文革”前夕,生茂的创作进入高峰期,先后创作了《学习雷锋好榜样》、《看见你们格外亲》等。“文革”时期,与唐诃合作创作了《毛泽东诗词组歌》、《人民公社组歌》等。“文革”后期,创作了《祖国一片新面貌》、《野营训练好》、《打靶歌》、《老房东“查铺”》(后三首与唐诃合作)等流传全国的歌曲。新时期初期,创作了男女声二重唱《深切怀念周总理》(与唐诃合作)、《献给敬爱的周总理》(与田光合作)、《远方的书信乘风来》等。

第一首使他获得全国声誉的音乐作品,是27岁创作的部队题材的歌曲《真是乐死人》(林中作词,1955)。这是一首欢快、轻松、诙谐的男声独唱的叙事性歌曲,作品反映了实行义务兵役制以后部队战士焕发出来的崭新的精神风貌。歌词以第一人称的口吻向人们讲述了“我”是一位刚刚参军的新战士,在体味成功喜悦的同时,回忆起当时两次参军未被批准的经历,具有口语化的音乐特点和叙述性的旋法特征。连续的切分节奏,表达了新战士内心激动不已的喜悦之情。每个乐段的结束句,都采用一个九度的下行级进作为作品的点题之笔——“真是乐死人”。《马儿啊,你慢些走》(李鉴尧作词,1962)采用再现的三部曲式结构写成。前奏采用“后十六”的连续进行,具有马蹄奔跑的声响特征。第一段的独唱与伴奏采用民间戏曲常用的“紧拉慢唱”的手法,高亢、悠长、明亮的旋律,与快速进行的乐队伴奏形成了鲜明的对比。第二段是一个抒情性的慢板,委婉、深情的旋律表达了主人公对祖国大好河山的无限热爱之情。第三段是对第一段的变化再现,音乐进行更具有活力、作品情绪更加奔放,当结束句“我想听个够”的“够”字出现的时候,全曲的最高音“sol”把作品带到最高潮,也给作品画上了一个完满的句号。群众歌曲《学习雷锋好榜样》是生茂在一小时之内写成的流传极为广泛的作品。朗朗上口

的口语化进行、起承转合的旋法结构、吸收第 2、3 句音素作为结尾的收束手法等,都是作品在全国迅速流传的技术性原因。《毛主席诗词组歌》(与唐河合作,1968)是一组艺术性歌曲,其中的独唱曲《沁园春·雪》是其中的代表作。第一段音乐与诗词相辅相成,都具有波澜壮阔的气质。当“万里雪飘”、“分外妖娆”的词句出现的时候,音乐变得高亢、悠长。从第二段开始,音乐变得跌宕起伏、激情豪迈,从“夕秦皇汉武”到“一代天骄”,采用“垛板”渐快、渐强的处理手法,把情绪推倒极限。之后,在演唱“成吉思汗”、“只识弯弓射大雕”的时候,旋法立刻变得委婉、宁静、低吟、沉寂。这就为更为高潮的“数风流人物还看今朝”的出现,做好了铺垫。全曲的结束句“数风流人物还看今朝”连续演唱四遍,并用快速的节奏由低推高,然后拉长,为作品画上了一个大气磅礴的句号。生茂具有广博的民间音乐素养和对时代性音乐风格的敏锐捕捉能力,这就使得他的歌曲作品在每个时代都能够广为流传。

唐河(1922. 10. 28~),原名张化愚,河北易县人。

1922 年 10 月 28 日出生于河北省易县易水河畔的梁格庄,父亲是一位兼通医道的小学教师。自幼在家乡深受各类民间音乐的熏陶,6 岁开始学习演奏笙、管、笛等乐器。1930 年读小学的时候,又受到黎锦晖儿童歌舞剧的熏陶。1938 年参加抗日游击队,次年担任晋察冀“曙光剧社”歌舞队队长。1940 年谱写了最早的个人歌曲作品《七·七之歌》,1942 年创作了《打击“归顺班”》。1943 年根据陕西民歌创作了《骂阎锡山》,该作获得当地民众的欢迎。之后又先后创作了表演唱《边区好》(1945)、《穷人翻身好》、《翻身不忘共产党》(1946)等流传于晋冀地区的歌曲。1953 年调入华北军区政治部文工团,次年创作的女声小合唱《在村外的小河旁》(白龙德、振佳作词)成为唐河第一首获得全国声誉的作品。此期的作品还有:歌曲《大跃进的歌声震山河》(管平作词,1958)、《革命大家庭充满阳光》(章明作词,1960)、《众手浇开幸福花》(孔祥雨作词,1962),民族器乐小合奏《子弟兵和老百姓》、《欢乐的竞赛》(与晨耕合作,1960)等。“文革”初期曾受到冲击,中后期创作了女声小合唱《解放军野营到山村》(石祥、刘薇作词,1971)、女声独唱《老房东查铺》(石祥、刘薇作词,与生茂合作)、《打靶歌》(石祥、刘薇作词,与生茂合作,1972)等。新时期之后,先后创作了电影音乐《蒙根花》(与朝鲁合作,1978)、

《甜蜜的事业》(与吕远合作,1979)、《红牡丹》(与吕远合作,1980)等,其中后两者的插曲《我们的生活充满阳光》、《牡丹之歌》,成为新时期家喻户晓的抒情歌曲。

《刘三姐》群体

歌舞剧《刘三姐》^①是根据广西民间传说改编的一出歌舞俱佳的艺术作品。相传在唐中宗时代,有一个会唱山歌,聪明、美丽的壮族姑娘,常用山歌来赞美劳动、赞美自然、赞美爱情,还用山歌揭露统治阶级对劳动人民的残酷剥削和压迫,表达劳动人民的愿望和要求,深受人民群众的爱戴,被尊称为“歌仙”——刘三姐。彩调剧《刘三姐》是同题材的文艺作品中最早成功的版本,1959年由柳州市彩调剧团编演。歌舞剧《刘三姐》就是广西壮族自治区文化局在1960年为组织全区“刘三姐会演大会”而抽调一批专家对柳州《刘三姐》彩调剧本改编而成的。当时具体参加改编的有郑天健、江波、宋德祥、古笛、田明等6人,由郑天健进行统编。剧本原署名为“广西壮族自治区刘三姐会演大会”。

全剧由八场和序幕、尾声组成:第一场“投亲”。恶霸地主莫海仁的狗腿子莫福,狗仗人势要抢猎人射中的野兔,刘三姐走出来,怒斥莫家狗腿子:“大路不平众人踩,情理不合众人抬,横梁不正刀斧砍,管你是斜还是歪。”第二场“护山”。自从三姐来到这里,人们都学会了好多山歌,茶山上充满了欢乐的歌声。莫海仁要霸占茶山,在山上修筑莫家祖坟,刘三姐带头斥责莫家的强盗行为。第三场“诡计”。莫海仁人称“谋害人”,他要把刘三姐骗过来成为他的“笼中鸟”。第四场“拒婚”。王媒婆奉命带着莫家聘礼来刘家说亲,劝三姐嫁给莫家,三姐坚决不同意,机智地提出要结亲必先摆歌台,如果莫海仁叫别人替他对歌还唱不赢的话,不但从此不能提婚事,而且再不准霸占茶山。第五场“对歌”。莫海仁请来了陶、李、罗三个秀才,秀才带来了一船歌书。三个秀才轮番出题,都没难倒三姐。越往下对,秀才们越慌乱,胡乱翻歌书,却找不到一首能难倒刘三姐的歌。轮到刘三姐出题,三个秀才答得驴唇不对马嘴,引得大家哄堂大笑。第六场“阴谋”。对歌失败后,莫海仁定下阴谋,准备面呈官府,

^① 柳州《刘三姐》剧本创作组创编:《歌舞剧〈刘三姐〉唱腔集》,人民音乐出版社1978年10月第1版。

说穷人唱反歌,要官府下令禁唱。第七场“布阵”。第八场“抗禁”。刘三姐和众人的歌声,把莫海仁和狗腿子们气得发昏。小牛一箭射落了禁令,又一箭射落莫海仁的帽子,群众齐声欢呼。尾声“传歌”。三姐、小牛坐着老渔翁的小船,与乡亲们告别,到五湖四海去传歌。

《刘三姐》的音乐都是采用广西壮族自治区内丰富多彩的民间音乐素材创编而成的,音乐语言具有浓郁的地方性、音乐风格具有质朴的民间性。音乐创作的特点就是:戏剧故事情节始终以歌唱的形式展开与进行。创编者们通过选编、加工、创造的手法,把民间歌曲根据情节的进行和故事的展开,做出符合戏剧要求的艺术处理,使得歌舞剧中的每一首歌曲都来自民歌。经过音乐家们的细心创作,《刘三姐》中的每首歌曲都具有鲜明的音乐风格和独特的艺术语言。按照风格来看,主要有以下几类:第一类就是歌颂型的歌曲,这类歌曲表现了主人公对劳动、生活、家乡的深切热爱之情,其中的代表性歌曲是《采茶歌》、《山歌伴姐飞回来》等;第二类就是爱情歌曲,这类歌曲优美纯朴、真挚健康,并且富于浓郁的生活气息,其中的代表作是《什么结子高又高》、《绣个箭袋送给他》、《我俩结交订百年》等;第三类就是表现刘三姐敢于同地主恶霸进行正面斗争的歌曲,其中的佳作是《封山原是为霸山》、《有理敢把皇帝骂》、《唱得财主打哆嗦》等;第四类就是对多事、笨拙的媒婆进行尖刻嘲弄,对迂腐、蠢笨的秀才们进行无情的讽刺的歌曲,其中代表性的是《送你鬼婆出门楼》、《还剩三条狗奴才》、《花谢锣破怎唱歌》等。歌舞剧《刘三姐》是建国初期中国歌舞剧作品中的一朵奇葩,它的艺术成功主要体现在:质朴的音乐语言、鲜明的人物个性、浓郁的地方风格、简单的音乐结构等。这些都是中国歌舞剧音乐创作值得继承的创作经验。

《东方红》现象

首演于1964年10月的大型音乐舞蹈史诗《东方红》^①是一部由3500人参加的超大型圣典型乐舞史诗。在当时能够为这种规模的大型史诗提供可资借鉴的成功经验的范本有两个,它们是:《革命历史歌曲表演唱》、《在毛泽东的旗帜下高歌猛进》。

史诗由序曲和八场构成。序曲是多声部的合唱《东方红》,同时它也

^① 《音乐舞蹈史诗〈东方红〉歌曲集》,人民音乐出版社1977年6月新1版。

是主题曲。在此歌的进行中,舞蹈在视觉上阐释“葵花向太阳”这一政治命题。在之后出现的八场中前七场以史为线,表现各个历史时期中国革命的历史进程。第八场是“英特纳雄耐尔一定要实现”的寓意,表现的是“让鲜红的太阳照遍全球”^①这一理想主义的主题。序曲和八场共有45首歌曲及一些舞蹈和朗诵片段构成。作品在庆祝建国十五周年的庆典活动中演出后,立即受到毛泽东、刘少奇、朱德等国家领导人的高度赞誉。并指示将之拍成电影,以便在全国乃至世界范围内扩大影响,影片于1965年10月1日拍竣。在影片的拍摄过程中,拍摄人员遵照毛主席的指示,对1964年的演出版作了一定的删减。

《东方红》的总策划人、总导演实际上是当时的国务院总理周恩来,负责具体实施的职能机构是当时的文化部和中国人民解放军总政治部。在此之下又设立了“导演团”,负责政治指令的上传下达及具体的艺术设计工作。参加音乐方面创作的成员主要有:李焕之、时乐濛、李劫夫、安波、张士燮、彦克、晨耕、吕驥、马可、贺绿汀、沈亚威、臧东升等人。参加舞蹈方面创作的成员主要有:陈锦清、金明、查烈、王世琦、李群、向兵、胡果刚、程心天、王建华、游惠海、雪天等人。

音乐部分根据体裁类型分为民歌、改编歌曲和创作歌曲这样几种类型,民歌部分中又分为地方民歌与革命民歌两类。作为主题曲的《东方红》虽然采用的是陕北民歌的曲调,但是它的曲名、歌词和整体结构都发生了较大变化,它已不再是原生态的陕北民歌,“脱胎换骨”成为现代性的革命领袖颂歌。其中的革命歌曲是指在各个不同的历史时期,在群众的革命运动中所产生的群众性革命歌曲。对于这类歌曲,在收录时都由“作曲组”的作曲家作了改编式的编曲处理。这样,既保存了原生态革命歌曲的基本原貌。使其在再现特定的时空范围内所发生的革命运动时,不至于太失真实感,同时又能够在主题思想和艺术结构上与全剧保持高度的统一。全新的创作歌曲也占据了较大的比重,如《双双草鞋送红军》、《红军想念毛泽东》、《遵义城头霞光闪》、《飞跃大渡河》、《情深谊长》、为毛主席诗词谱曲的《井冈山》、《长征》、《人民解放军占领南京》等。

创作手法采用的是“革命的现实主义”和“革命的浪漫主义”相结合的手法。舞蹈部分除了《序曲》采用的“革命的浪漫主义”的艺术手法以

^①《音乐舞蹈史诗〈东方红〉歌曲集》,人民音乐出版社1977年6月新1版,第7页,朗诵词部分。

外,为了体现出群众性的特点,其他的独立舞段与“歌伴舞”段均采用的是“革命的现实主义”的创作手法。音乐部分则是两种方法同时交替使用,如革命历史歌曲采用的是“革命的现实主义”的手法,而为毛泽东诗词谱曲的歌曲则多是采用“革命的浪漫主义”的手法。在艺术类型的多元化方面,做到了以视听系统主干艺术(音乐、舞蹈)为基础向其他姊妹艺术全面地辐射(朗诵、舞台布景、服饰、灯光等)。舞蹈的创作是作品中的主要部分之一,表现在它既要在全局各场中担任重要的艺术结构与艺术表现的职能,又要担任全剧所有歌曲的伴舞任务(是以肢体的语汇更加丰富、全面、完美地诠释音乐艺术内涵,与当下时兴的所谓“歌伴舞”有着天壤之别)。舞蹈创作中富于造型性和雕塑感的典型手法和人物形象,为当代舞蹈创作提供了大量的艺术原型。在演奏和演唱方面也大规模地展开了“古为今用”、“洋为中用”的具体实践,如左西右中(乐队的舞台排列)的大型混合中西管弦乐队、美声与民族唱法兼容的声乐作品、一千五百人的巨型合唱队与民族唱法的重唱独唱的相得益彰、民间古老乐器(如管子等)与西方管弦乐器的相辅相成等。其中的每一首歌曲与每一段舞蹈乃至布景,都严格地按照“革命化、民族化、群众化”的标准厘定。

《序曲》部分名为《葵花向太阳》。以千人合唱《东方红》作为整部作品的主题陈述和序幕。用葵花象征全国人民、太阳象征伟大领袖,这是此期艺术创作所普遍运用的一种模式。但是,在《东方红》中对这种模式的运用创立了建国初期的一个新高度。在这里,舞蹈的编排是成功的,不足的是音乐部分。几百人的中西混合乐队演奏出来的音响与一千余人的合唱队的声音,总起来看是不理想的,在音响上没有完满地实现塑造磅礴、宏伟的艺术氛围的构思。造成音响方面不足的原因既有外部的、也有内部的,外部的原因是时间紧、任务重以及当时国内器乐表演的总体水平尚不尽如人意;内部的原因是当时音乐界对中西混合编制乐队的运用尚处于探索阶段,还不能自如地驾驭这一全新的艺术形式。李焕之等人编配的大型混声合唱曲《东方红》,是一首比较成功的领袖颂歌。他们将原来只有四个乐句的“起、承、转、合”式的简单的一部曲式,经过两次变化重复,发展为气势辉煌的大型合唱。结尾处通过使用四度移调、增加声部和拉长节拍的技术手法使作品的气势更为恢弘、磅礴。

第一场《东方的曙光》由三段构成。《苦难的岁月》是一个较为长大

的舞蹈段,它以革命的现实主义的手法高度浓缩地表现了近代中国人民所经历的苦难。舞蹈的形象富于雕塑感,高大粗壮的码头工人、金发碧眼的洋鬼子、饱经沧桑的白发老人等人物形象都是这一时期使用频率最高的艺术原型。乐队以民族乐器为主,表现最为突出的是富于凄凉悲哀色彩的管子。管子借用民间《江河水》的曲调,象征而又准确地表现了中国人民所经受的苦难。《北方吹来十月的风》是歌舞段,它以根据《少共国际师》曲调改编而来的歌曲《北方吹来十月的风》作为音乐构成的成分。这首歌曲也是一首“革命民歌”(即在革命战争中产生出来的、在民间广为流传的歌曲),在收入时由李焕之把它改编为合唱曲。《工农兵联合起来》是一段由三段歌曲组合起来的表演唱,由于表演唱这种形式在战争年代是一种为各阶层,尤其是为普通战士和群众所喜闻乐见的形式,所以这种形式在战争年代大行其道,成为“团结人民、鼓舞人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的作用较为明显的艺术形式。在这里再度使用,是出于政治内容和表演形式的需要。事实证明,采用这种形式较自然地把音乐风格迥然不同的三首歌曲有机地连接了起来,其中由劫夫(王嘉祥)作曲(编曲)^①的《农友歌》较为突出,劫夫在创作中为了表现早期革命斗争的地域性特点,特意使用湖南方言的主要音素,如“霹雳一声震(哪)乾坤”、“打倒土豪和劣绅”这两句,分别采用切分的小七度大跳的 la、sol 和小六度大跳 mi、do,这种富于方言特征的音程,使作品在突出政治性内容的同时又兼顾了地方性。

第二场《星火燎原》由四段构成。《就义歌》是一段表演唱。在歌曲出现之前有一段舞蹈,音乐素材是从男高音领唱《就义歌》中抽取衍生出来的。由于西方的管弦乐队善于表现悲壮雄浑的音调,这段音乐以它们为主。安波、时乐濛等创作的这首歌曲取得了较高的艺术成就,在合唱的哼鸣声的衬托下,男高音慨然地唱出了“带镣长街行……”。这是在当代音乐史上写得较为突出的一首就义歌曲,音乐与舞蹈的手法都成为当时艺术创作的一种范式。《秋收起义》是一个舞蹈段,也是该场的“点睛”之笔,它取意于毛泽东当年给林彪信中的“星星之火,可以燎原”的寓意,用火炬由少而多、而群的方法,象征革命队伍正在不断地发展壮大。《秋收起义歌》是由张士燮、陈杰根据湖南民歌整理改编而成的,它保留和发

① 关于此歌的作曲(编曲)者,1965年电影版中署名为“劫夫”,1977年人民音乐版中署名为“王嘉祥”。

展了湖南民歌的音乐风格并将之发展为多声部的合唱曲。《井冈山会师》也是一段表演唱,它由三首歌曲组成,值得注意的是任红举词、彦克曲的民族女声二重唱《双双草鞋送红军》。以江西民间音调写成,结构上为前松后紧式,前段富于江西山歌的色彩,悠长而委婉、清脆而明亮,作者在此尝试采用双声部复调的手法来营造这一艺术氛围,两声部时而卡农式呼应、时而对比式重合;后段激越而热烈、高亢而紧凑,并伴以合唱衬托,形象而准确地营造出根据地的军民“团结一致、斗志昂扬”的艺术氛围。劫夫、晨耕为毛主席诗词谱曲的《西江月·井冈山》是专为此剧而新创作的作品,男高音以领唱的形式唱出:“山下旌旗在望,山头鼓角相闻,敌军围困万千重,我自岿然不动。”混声合唱队以豪迈的合唱唱出诗词的后半部分,形象地表现了一个作为胜利者和富于浪漫情怀的诗人(毛泽东)“指点江山、激扬文字”式的豪情壮志。第四段《打土豪、分田地》是一段前舞后歌式的歌舞,舞蹈段以叙述的手法讲述的是红军战士“攻进了土豪的宅院”,一位老妇人手执血衣“面对世代的仇人,千年的怨,万年的恨,今天要偿还。”^①这种“控诉”模式是建国初期以艺术的手段“教育人民、打击敌人”所常用的模式,只是在《东方红》中运用得更为集中、典型。

第三场《万水千山》由五段构成。除了《会师歌》是原红军歌曲以外,其他六首歌曲全部都是创作歌曲。《遵义会议的光芒》是一段歌舞,它从创作歌曲《红军想念毛泽东》开始,由陈亚丁、任红举词,时乐濛、彦克曲的这首歌曲表现了红军战士们“黑夜里想你照路程”的急迫心情。韩笑词、时乐濛曲的《遵义城头霞光闪》是一首合唱曲,它一改前者压抑沉闷的气氛,成为一首昂扬激奋的颂歌。第二段《飞夺天险》是一段大型的舞蹈,它以浓缩的手法高度概括地叙述了长征途中的艰难险阻,肖华词、时乐濛曲的《飞跃大渡河》就比较形象地刻画了这一历史史实的另一侧面。《情深谊长》是一个歌舞段,表现长征途中红军大搞“统一战线”的事迹,毛泽东曾经指出中国共产党之所以取得战争胜利的“三大法宝”之一就是“统一战线”。歌舞表现了黎族、藏族的头人迎接红军、年轻的姑娘献上轻柔妩媚的歌舞、小伙子参加红军队伍的情景。王印泉词、臧东升曲的《情深谊长》是他们在1962年为舞剧《红流》所创作的歌曲,之后被运

① 《音乐舞蹈史诗〈东方红〉场记》,《舞蹈》1977年第1期。

用于《东方红》之中。歌曲采用富于民族特色的柔美音调、富于舞蹈性的节奏和围绕着主和弦上下级进的旋法,在一个八度的音域内完成整首作品(在其后的出版和演唱中作者在四分之三处采用了同名大小调的转调手法),民族女声以其清脆委婉的嗓音,使这首歌曲成为《东方红》新创歌曲中的佳作。它通过《东方红》不胫而走,成为流传范围最广、传唱时间最长的一首民族化的艺术歌曲。《雪山草地》也是一个舞蹈段,它以同样的手法集中、概括地表现了长征后期的艰难险阻。《会师歌》和为毛泽东诗词谱曲的七律《长征》将该场推向高潮,彦克、吕远作曲的合唱曲《长征》是长征题材的歌曲中流传最广的一首,节拍自由的引子是一段雄壮而又抒情的多声部合唱,男高音声部领唱之后,其他声部作呼应式衬托。当进入行进速度的歌曲主体部分以后,转变为男高音与合唱队之间的呼应关系,合唱队时而对独唱应答、时而作独唱声部的衬托、时而与独唱声部形成复调式的对比关系。他们的创作为毛泽东的那种高度自信的战略家的气质和居高临下的巨人情怀,做出了富于艺术性的诠释。

第四场《抗日的烽火》由五段构成。《松花江上》是一段表演唱,张寒晖词曲的这首《松花江上》以男女声二重唱的形式演绎。只是原作尾部的歌词是“爹娘啊!爹娘啊!什么时候,才能欢聚在一堂?”出于政治的考虑,在演出时改为“同胞啊!同胞啊!什么时候,才能收回我家乡!?”这首以东北沦陷为背景的作品用在整场的开端,预示着抗战大幕的拉开。《义勇军进行曲》、《抗日军政大学校歌》、《到敌人后方去》、《游击队歌》用在其后,象征着全中国人民在中国共产党的领导下正在进行着如火如荼的正义之战。《游击队歌》是一首由贺绿汀作词作曲的抗战经典性作品,它作于“八一三事变”之后的1937年底,合唱采用有再现的二部曲式的结构和起、承、转、合式的规范性乐句,以富于弹性的小军鼓的节奏贯穿全曲;“后十六”节奏型的持续运用给人一种机警、敏锐之感。整首歌曲建立在sol、do、re、mi这一主导动机之上,它是一首既符合“三化”标准、又有高度艺术水准的不朽之作。第四段《大生产》是一段表演唱,由三首诞生在延安大生产运动中的歌曲组成,它们是《边区十唱》、《二月里来》、《南泥湾》,这些歌曲对于艺术地诠释边区的生产运动最具权威性。全场以《保卫黄河》作为终曲,不论是在政治寓意还是在艺术结构上都是一个明智的选择。

第五场《埋葬蒋家王朝》由四段构成。表演唱《团结就是力量》由刘

蔚词、舒模曲的《坐牢算什么》和牧虹词、卢肃曲的《团结就是力量》构成，第二段《进军舞》和第三段《百万雄师过大江》都是舞蹈段，两大舞蹈段落相互呼应，形成了摧枯拉朽、势不可挡的雄伟气势。这两个段落也是整个作品中战争气氛最为浓厚的部分，也是整个作品的高潮段。舞蹈、乐队、人声“全线开花”，在这里，大型乐队与合唱团的优势充分地显示了出来。沈亚威为毛泽东诗词谱曲的混声合唱曲《七律·中国人民解放军占领南京》，以其恢弘的气势为第五场画上了一个辉煌的句号。

第六场《中国人民站起来》是全剧的升腾部分，如果说前五场是以叙述为主、兴发为辅的话，该场则是整场的兴发与升腾。在《国歌》、《没有共产党就没有新中国》、《赞歌》、《毛主席，祝您万寿无疆》、《歌唱祖国》等歌声依次出现的同时，舞台上的视觉填充也更加热烈与欢腾。由胡松华作词并演唱的《赞歌》和由才旦卓玛演唱、刘行编曲的藏族民歌《毛主席，祝您万寿无疆》是建国初期少数民族风格领袖颂歌中的富于代表性的作品。胡松华与才旦卓玛也由此而成为建国后第一代民族歌唱家，影响一直持续至今。将这两位少数民族的歌手和两首少数民族风格的歌曲放在此处，有艺术上的考量、更有政治上的隐喻。至此，全国各行各业的典型形象和各民族的典型形象纷纷聚集在天安门前、伟人像下，奉献最美的舞姿、捧出最纯的红心。

全剧各场次之间的结构关系呈现出以下几个特点：

从各场的艺术特征来看，序曲与第六场属于“兴”类，第一至第六场以“述”为主。“兴”在两边，“述”在中间，“兴”与“述”就相得益彰了。因为，有“兴”而无“述”容易使人不着边际，不知“兴”从何来；反过来有“述”而无“兴”，则容易给人以平铺直叙之感，不能给观众以深刻的感染力。

第一至第五场在各段的戏剧性动力发展走向上基本相同，每场的第一段都是以沉重压抑的弱势开头为特征。如《苦难的岁月》、《就义歌》、《红军战士想念毛泽东》、《松花江上》、《坐牢算什么》。这种压抑式的开场会使观众在审美心理方面产生对冲破压抑、向上推进的呼唤与期待。于是，随之出现的毛泽东领导人民武装斗争的段落，便成为演员与观众心理期待和内在戏剧性动力发展的必然。在这里，社会历史与艺术逻辑便得到了较为完美地统一。

每场的各段中间，在歌曲或舞蹈的安排方面，在遵守历史进程与政治标准的基础上，还有一定的艺术技法。如在第二场中，在经过了压抑

性的第一段以后,随之而来的是动力性较强的《秋收起义》段。但是,在此段之后的《井冈山会师》中,这种动力需作一定程度上的弱化处理,因为总是处于强势状态容易使人的审美心理疲劳,于是便出现了悠扬的江西民歌风味的女声二重唱《双双草鞋送红军》。同时这首歌曲还是整场中唯一的一首柔美型段落,其他段落如《就义歌》、《秋收起义歌》、《打土豪、分田地》都是从头至尾充溢着阳刚之气(即使是压抑性的《就义歌》也是阳刚型的)。此种情况在第三场中也存在,《情深谊长》就是在该场的中部,在《飞夺天险》这一动力性极强的段落之后,在不违反历史脉络的基础上,作者安排了同样也充溢着阴柔之风的《情深谊长》,这样就为随之而来的《雪山草地》、《陕北会师》做好了铺垫。按照这种思路,在第四场中也安排了一首同类特性的《南泥湾》。

当然,在第一至第五场中也并不是每场都是完全的“述”,各场中也穿插了几首“兴”型的歌曲,它们是:《井冈山》(在第二场第三段)、《长征》(在第三场结尾处)、《中国人民解放军占领南京》(在第五场结尾处)。以上这些作品均处于各场的后半部或尾部(这些都是需要“兴”的位置),这就在各场中起到了一个“兴”的作用。

这样一来,“述”与“兴”的比例就适当了。既有全剧的“兴”(序曲与第六场),又有分场的“兴”(毛泽东诗词歌曲);既有压抑(一至五场的第一段),又有勃发(各场中斗争与战争部分)。既有阳刚,又有阴柔。整场的审美力场处于一种高度平衡的状态。至此,《东方红》在严格遵守“三化”标准、遵循历史轨迹的同时,又完成了对艺术逻辑的演绎。

需要指出的是:在全剧的“兴”段及各场动力发展中起着重要调节作用的大都是新创作的作品。原有的历史作品和已有的原创作品,由于它们都产生在《东方红》之前。所以,它们之间在内在的戏剧整体结构力方面都比较弱小。而新创作品则有效地弥补了原有作品在全剧结构组合方面的不足,在剧中起到了整体地“黏合”历史作品并使之成为一个有机统一体的重要作用。由此可见,《东方红》之所以成功的一个重要的技术性因素,就是创作群体对新作品创作的重视和新创作品在艺术上的成功。

《东方红》在中国当代音乐史上创立了以下几个“新高”:首先,表现在大型庆典性综合表演艺术的高水平上。《东方红》在动用人数、表演时间、涉及艺术领域等方面所创立的纪录,在当时是空前的。它已经成为

以后大型综艺表演的一个范本,并经过它确立了一个综艺模式。虽然在 20 世纪 80 年代以来各种大型庆典类或史诗类的创作层出不穷,但是它们基本上都是沿袭着《东方红》所确立的模式,除了在动用现代化的声光设备方面有所突破以外,其他成分无出其右。第二,创作群体的痴心态度与奉献精神也是臻于极致。从作品的本身和当时的文献来看,我们都不难发现这种痴心创作的群体精神,这种精神已经达到了一种宗教狂热的程度。在这种狂热精神支配下创作出来的《东方红》,已经不容置疑地成为当代红色经典之一。并且随着时间的推移,在它的政治性因素逐渐弱化以后,它的艺术成就对现代人而言仍具无限魅力。第三,它在千人合唱、数百人中西混合乐队的建制方面,为后人提供了一系列可资借鉴的经验与教训。在发展“表演唱”这种在战争年代屡试不爽的艺术形式,并使之更富于舞蹈性、艺术化方面,取得了长足的进步。在确立革命的现实主义与革命的浪漫主义的创作手法上也取得了进一步的成果。

总之,作为当代“红色经典”的《东方红》,其在中国的“当代音乐史上占有光荣的地位”^①。通过它的创作经历与历史沉浮,使我们不得不再一次思考以下几个“老问题”:艺术与政治的关系;个体创作与集体创作的关系;艺术化与群众化的关系;宗教狂热与艺术创作的关系;等等。

第十四节 建国初期新音乐成果的历史建树及局限

从外部环境看,建国初期的中国大陆在政治、经济方面都是相对平稳的。但是前半期在政治上表现为“左右摇摆”,后半期表现为“山雨欲来”。这种文化生态对新音乐的创作都产生过直接或间接的影响。尽管如此,我们仍然可以把建国初期称之为当代中国新音乐创作历史上第一个辉煌的时代。这种辉煌主要体现在:从“解放区”和“国统区”走到一起来的音乐家们,面对建国以后的大规模建设的新情况、新问题,自觉地调整自己的创作思路、批评观念,为 20 世纪以来难得的和平时代,创作出了一系列优美壮丽、大气磅礴的“和平颂歌”。这些颂歌对鼓舞大众的精神、宣传执政党的政治理念、进行中华民族优秀传统文化的教育、传播美的音乐艺术,起到了直接、有力的推动作用。

^① 李焕之主编:《当代中国音乐》第 45 页。当代中国出版社,1997 年出版。

1949年以后的港台地区,随着政治版图的分化而自成一体地发展着。香港地区的新音乐家群体分别从祖国大陆和国外汇集到这里,林乐培、叶惠康、草田、施金波、纪大卫(David Gwilt)、卫庭新(Timothy Wilson)等人,台湾地区的郭芝苑、史惟亮、许常惠、卢炎等人,从各自不同的方面,借鉴西方现代音乐的创作技法、观念,竭力地做着“中国音乐现代化”、“现代音乐中国化”的文化工程。他们直接面对的是欧美世界的现代音乐教育,借鉴的也是这个文化体系,引出的相应弊端就是:过于强调现代技法的使用,从而使得个人风格不够鲜明;过于拘泥现代审美的要求,进而使得思想内涵不够深厚。

从这个时期中国大陆地区的新音乐创作成果所体现出来的综合信息看来,我们不难发现歌曲类创作呈现出“颂歌”的总体特征。颂歌类的歌曲是这个时代的“主旋律”、“最强音”,其中的代表是:王莘的《歌唱祖国》、瞿希贤的《全世界人民心一条》、郑律成的《我们多么幸福》、刘炽的《我的祖国》、《祖国颂》,以及长征组歌《红军不怕远征难》等等。这类歌曲以民族化的语言、时代性的音调、通俗化的风格、革命化的内容,把建国初期中国社会整体乐观、向上的时代精神风貌表现得入木三分、酣畅淋漓。从这类歌曲作品中,我们不难发现古人所谓“文以载道”的论述是何等精辟。音乐艺术在行使“文以载道”的社会使命的同时,还能“辅道”。不难想象,如果没有这些作品的滋润,国人的精神生活将是何等的单调?主流意识形态的治国理念如何正常传播?

虽然歌曲类作品在建国初期成为主流品种,但是其他类的新音乐品种仍然获得了长足的发展。民族器乐作品的创作产生了二胡独奏《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》,琵琶独奏《彝族舞曲》、《狼牙山五壮士》,合奏曲《陕北组曲》、《春节序曲》、《翻身的日子》、《喜洋洋》、《花好月圆》、《紫竹调》等艺术水平较高的新作品。建国初期的民族器乐创作与民族乐器的改革活动同步发展,作品创作促进了乐器改革,乐器改革又为作品创作提供了更加宽广的艺术承载空间。作曲家们开始注重民族器乐作品的戏剧性艺术能量的挖掘,开始进行思想性音乐内涵的拓展。这些挖掘与拓展都是围绕着“三化”标准而展开的,也都是按照革命的现实主义的创作观念而进行的。

西方的管弦乐艺术形式在战争年代由于物质匮乏的局限,未能获得较好的发展。建国初期,由于社会稳定、经济发展,艺术表演机构的建

立,这就为此类艺术的繁荣提供了物质的、表演的基本条件。一大批钢琴及室内乐作品开始涌现出来,这类作品在掌握西方艺术形式,结合中国民族传统遗产,融会中国当代时代精神,展示作曲家创作技巧等方面,均取得了一定的进步。此期的管弦乐、协奏曲、交响曲的创作,是 20 世纪中国新音乐史上的又一个“收获期”。这个时期的标志性成果就是:管弦乐组曲《山林之歌》、管弦乐《春节组曲》、交响诗《黄鹤的故事》、小提琴协奏曲《梁祝》等。以小提琴协奏曲《梁祝》为代表的建国初期的管弦乐作品的创作,为这个时期此类形式的音乐创作铸就了时代华章。这些作品具有时代的民族精神风貌、西方的艺术形式特征、传统的中国音乐品质,是中西合璧、兼容并包的佳作。为中国新音乐后来的发展,做出了系列可贵的探索。

舞台戏剧及歌舞音乐的创作活动,在建国初期的 17 年里也获得了初步的繁荣和长足的发展,新歌剧在继承了《小小画家》、《白毛女》传统的基础上,又涌现出了《草原之歌》、《刘胡兰》、《红珊瑚》、《江姐》、《洪湖赤卫队》、《刘三姐》、《阿依古丽》等新成果。这些作品思想内容健康、艺术形式新颖、音乐语言感人,成为建国初期中国新音乐领域中的一朵奇葩;歌舞及舞剧艺术的创作也是新音乐创作领域里的一大“亮点”,音乐舞蹈史诗《东方红》,舞剧《宝莲灯》、《小刀会》、《鱼美人》等是其中的佼佼者。这些创作以大胆的探索精神对舞剧艺术的中国化、对歌舞艺术的后继发展,做出了杰出的贡献。

整个时代的音乐创作的方法和批评观念,都是建立在“社会主义现实主义”的批评标准之上的。这里的“社会主义”是一个政治属性的标准,“现实主义”是一个艺术风格的标准。两者中,前者是政治前提、基本原则,是所有创作都不能逾越的“雷池”;后者是艺术要求、审美标准,在实际的创作中可以粘带一些他类艺术风格的成分。在此基础上,便出现了“三化”的探讨和按照“三化”进行音乐创作的实践。通过对“三化”的探讨,使音乐创作在不出“格”(主流政治之“格”)的情况下,又能够具备民族风格与时代特色,同时又具备广泛的群众基础。从某种程度上来看,“三化”讨论是对社会主义现实主义的音乐创作方法和批评观念的深入发掘与全面阐释。

在 20 世纪中期中国新音乐创作的历史上,出现了一个特殊的现象——“集体创作”。所谓的“集体创作”,就是由艺术管理机构为了某

一个创作“任务”，临时组织一个创作班子，进行“集体创作”的行为。这种行为产生的一些成果，一部分已经在现代、当代中国新音乐历史上产生了深刻的影响力。“集体创作”的传统开始于20世纪40年代的“延安时期”，代表性的成果是新歌剧《白毛女》、音乐舞蹈史诗《东方红》、《长征组歌》等。之所以出现这种具有“中国特色”的现象，是因为这个时代中的新音乐家个体在政治的敏锐感应能力、政策的灵活理解能力、艺术的深入创造能力方面，难以达到领导者对艺术创作的要求。所以，中国艺术管理者和音乐家群体大胆地采用了中国民间音乐创作、传播中经常采用的“集体创作”的方法。这就使得每个个体的局限性获得了一定程度上的限制，每个个体的长处得到发挥。“集体创作”的模式成为此时乃至之后中国音乐创作历史上的一个基本模式，建国以后相当长的一个历史时期内，若干重大“主旋律”创作任务，基本上都是运用这个模式完成的。历史地看，这种创作方法是具有一定积极意义的。因为在某一个体的音乐家不具备整体把握大型艺术作品创作方向的情况下，集思广益、扬长避短、群体攻关的做法，可以最大限度地满足大型作品创作的政治和艺术要求。采用这种创作方法，也催生了一批时代的精品。

相应的历史局限，也就存在于成就背后。

如果把“社会主义”这个政治标准和“现实主义”这个艺术标准作为音乐艺术创作评价标准体系中的一个成员，本是无可厚非的。但是，当“社会主义现实主义”的标准作为音乐创作领域里的唯一标准，并且成为不可逾越的“雷区”的时候，这就进入了谬误。受到这个谬误的影响，在音乐创作中的“三化”讨论，也就成为对“社会主义现实主义”标准的深入学习、领会的活动。按照这个模式展开，就成为“颂歌”加“现实”的范式。所谓“颂歌”，就是对领袖、共产党、祖国、社会主义制度等进行赞美与歌颂；所谓“现实”，就是把现实生活中的“人、事、理”作为艺术创作的基本内容。这种观念被泛化展开以后，音乐创作中的“插标签”（即滥用《国歌》、《东方红》、《国际歌》等革命历史歌曲的主题）问题、情感抒发中的“小资产及情感”问题、艺术形式探索中的“资产阶级形式主义”问题等纷至沓来，成为当时的音乐家们唯恐躲避不及的“祸水”。

“集体创作”^① 这个在某些特定场合、特定对象面前比较适用的模

① “集体创作”方面，在当时还提倡一种所谓领导、群众、作家“三结合”的创作模式。对此曾有人总结道：“领导出思想，群众出生活，作家出技巧。”

式,如果“推而广之”,其真理性就值得怀疑了。从一般的力学原理上看,群体聚集可以产生“集合效应”,这种效应在某个特定的对象面前具有正面性或负面性。如果操作得当,这种模式“集合效应”的正面性会显现出来;如果操作失当,则适得其反。“集体创作”这个模式在一些历史经典作品的创作中,起到了正面“集合效应”的激发作用。但是这些作品在此时大型作品的创作中毕竟是少数,大部分按照这种模式创作的作品都随着时代的结束而消逝。从人类艺术发生发展历史规律上看,艺术创作是最富于主体性的人的活动。在这种活动中,个人的特殊性会充分地展现出来,进而转化成为感人的艺术作品。集体的活动,恰恰是抑制个体性、张扬群体性的活动。所以说,从活动属性上来看是与艺术的本质格格不入的。“集体创作”模式在当代中国音乐史上,是一个谨慎地、有限度地使用的,切不可“推而广之”的模式。在后来的“文化大革命”时期的音乐创作活动,也证明了这个道理。

第五章 “文化大革命”时期的中国新音乐 (1966~1976)

1966年5月,史无前例的“无产阶级文化大革命”拉开了序幕,由此结束了建国初期17年音乐艺术相对繁荣的时代。从1966年至1976年“四人帮”倒台,“文革”历时整整十年。历史证明,历时10年的“无产阶级文化大革命”是一场由领袖人物错误发动的,被阴谋家利用了的全局范围内蔓延的政治大灾难。在这个十年里,中国的新音乐创作事业与其他各项事业一样,历经沧桑、百业凋零。在这个时期,音乐艺术完全沦落为少数具有政治野心的政客们的政治工具。新音乐事业由原来的初步繁荣和相对的百花齐放,转变为只有一种符合野心家政治标准的艺术类型(“样板戏”)的“一枝独秀”的时代。

第一节 “文革”时期中国新音乐的文化生态

1963年和1964年,中共中央主席毛泽东先后对文学艺术做出了“两个批示”。他认为当时的文化部是“帝王将相部”、“才子佳人部”、“外国死人部”。他尖锐地指出:“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等,问题不少、人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微。”对当时的各个文学艺术协会,也做出了申斥:“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的),十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成匈牙利裴多菲俱

乐部那样的团体。”这两个批示对整个文学艺术界产生了极大的震动,文化部领导班子进行改组,各艺术家协会的领导及一批代表性的艺术家遭到严厉的批判。毛泽东主席的这种不满情绪,被林彪、江青等人有效利用。

1966年5月4日至28日,中共中央政治局扩大会议在北京召开,参加会议的除中央政治局委员、候补委员之外,还有“文化大革命文件起草小组”的成员(江青、张春桥、关锋、戚本禹等)。5月16日,通过了《中国共产党中央委员会通知》(即通常所称的《五一六通知》),这个《通知》成为“文化大革命”的总纲领。《通知》要求:“无产阶级文化革命的大旗,彻底揭露那批反党反社会主义的所谓‘学术权威’的资产阶级反动立场,彻底批判学术界、教育界、文艺界、出版界的资产阶级反动思想,夺取这些文化领域中的领导权。而要做到这一点,必须同时批判混进党里、政府里、军队里和文化领域的各界里的资产阶级代表人物,洗清这些人,有些则要调动他们的职务。”在此之前,由林彪、江青等人筹划的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》^①,是直接针对着文学艺术界的。这个文件紧密地配合《五一六通知》,以“文化革命”的旗号,把文学艺术界的过去视为“文艺黑线专政论”,认为文学艺术界的过去被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的“黑线”“专了政”。这一条“黑线”就是资产阶级的文艺思想、当代修正主义的文艺思想和30年代旧的文艺思想相结合的产物。这个“黑线专政论”,不但无视“五四”以来的新文化运动成就,而且把30年代“左翼文化运动”以来,以及建国以后的艺术成就也全盘抹杀了。他们以为只有这样,才能为其推行“极左”文艺路线“扫清”前进的道路。

由于《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺座谈会纪要》的核心,是批判“文艺黑线专政论”。所以,它首先就把新中国成立以来,在艺术理论方面的建树统统加以否定,并将以上这些理论建树归纳为“黑八

^①《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺座谈会纪要》,是根据1966年4月林彪委托江青召开的部队文艺工作座谈会而作的《纪要》。中共中央在1966年4月10日下发的《中央批发〈林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要〉》中指出,该文件是“经过毛主席三次修改的座谈会纪要”。该文件取自《纪念毛主席的光辉著作〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表25周年文件汇编》,北京大学文化革命委员会资料组1967年5月22日汇编。

论”^①。然后就把1949年以来在艺术创作领域所取得的成果，一概地贬斥为“黑线专政论”的产物。他们是这样说的：

在这股资产阶级、现代修正主义文艺思想逆流的影响或控制下，十几年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草。……

有些作品，歪曲历史事实，不表现正确路线，专写错误路线；有些作品，写了英雄，但都是犯了纪律的，或者塑造起一个英雄形象却让他死掉，人为地制造一个悲剧的结局；有些作品，不写英雄人物，专写中间人物，实际上是落后人物，丑化工农兵形象；而对敌人的描写，却不是暴露敌人剥削、压迫人民的阶级本质，甚至加以美化；还有些作品，则专搞谈情说爱，低级趣味，说什么“爱”和“死”是永恒的主题。这些都是资产阶级的、修正主义的东西，必须坚决反对。

《纪要》还将1949年以来的艺术群体，定性为“黑线”队伍：

我们的许多文艺工作者，是受资产阶级的教育培养起来的，在从事革命文艺活动的过程中，有些人又经不起敌人的迫害叛变了，或者经不起资产阶级思想的腐蚀烂掉了……在全国解放以后，进了大城市，许多同志没有抵抗住资产阶级思想对我们文艺队伍的侵蚀，因而有的在前进中掉队了……要重新教育文艺干部，重新组织文艺队伍……坚持进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线……这是关系到我国革命前途的大事，也是关系到世界革命前途的大事。

在对“黑八论”进行了全面地批判以后，江青等人为了给自己的文艺提供理论基础，也全力地总结自己的创作经验，先后提出了“根本任务论”^②、

① “黑八论”即：“写真实”论、“现实主义——广阔的道路”论、“现实主义的深化”论、反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论、“离经叛道”论。

② “根本任务论”是“文革”时期关于文学作品创作的核心命题之一，在林彪和江青所炮制的《部队文艺工作座谈会纪要》中规定：“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”。江天在1974年7月12日的《人民日报》上发表了《努力塑造无产阶级英雄典型》，对这个命题进行了较为全面而又系统的阐述。这个命题以“兴无灭资”的政治需要为根本动机，否定了“双百方针”，无视艺术形象的多样性和丰富性，从而最终导致艺术创作与批评的匮乏和贫瘠。

“三突出”^①创作原则论和“主题先行论”^②等一系列创作原则与批评理论。这些理论对此时整体的艺术创作起到了束缚和桎梏的作用,对“样板戏”等“文革”艺术品种起到了加快程式化与模式化进程的促进作用。

由于“文艺黑线专政论”的负面影响,在音乐领域内自运动之初就成立了众多的“红卫兵”或“造反派”等组织,各级各类文化艺术机构相继被“夺权”、“砸烂”,各类院校也相继开始“停课闹革命”,艺术团体除了“样板团”被允许存在以外,其他一概处于瘫痪的状态。各地的民族民间艺术统统被视为“四旧”而列入“横扫”之列,文化艺术出版活动被强行停止,各类专业技术档案、资料被“付之一炬”。大多数艺术家、理论家被视为“反动学术权威”、“牛鬼蛇神”、“三名三高人物”,被迫接受非人的折磨。整个“文革”时期成为只允许“样板戏”及其他一批领袖颂歌存在的艺术与文化的“沙漠时代”。“文革”时期的中国音乐事业,就是在这种背景下展开的。

第二节 “造神运动”的高潮——“语录歌”^③

“语录歌”是“文革”初期在中国政治舞台上曾经盛极一时的一种群众歌曲形式。就是把《毛主席语录》中的某些章节、段落,用歌曲的形式谱曲。该形式的“始作俑者”与大力倡导者试图以此形式加深民众的记忆,起到广泛传播《毛主席语录》和“造神”的政治目的。“语录歌”是“文

① “三突出”是于会泳在1968年5月23日的《文汇报》上面最先提出的一个艺术创作原则。于会泳在他的这篇《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》中秉承江青的旨意,从“根本任务论”出发,制定出另一种形式主义的批评模式。后来,这种批评模式经过姚文元的润色和定夺定型为:“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物”。这种原则加快了艺术创作的单一化与模式化,使文革艺术最终走向了枯萎。

② 所谓“主题先行论”中的“主题”就是:“老干部是民主派,民主派等于走资派,走资派还在走,必须要打倒。”这个“主题”必须贯穿于任何一种艺术形式的创作与批评中去,这种贯彻是没有条件的,必须服从的。艺术创作者还必须从这个原则出发,根据这个原则寻找创作素材。于是,艺术创作便成为一种纯粹的图解政治口号与标语的手段。艺术家的主体性被完全阉割了,艺术的表现性与批判性也被销蚀了。

③ 本节在书写中的主要参考文献有:1. 散落在社会上的“语录歌”曲集、歌片;《人民日报》及各类地方报纸上的“语录歌”专版。2. 梁茂春《论“语录歌”现象》,《黄钟》2003年第1、2期;梁茂春《歌曲的“异化”》,《中央音乐学院学报》2004年第2期;霍长河《红色音乐家——劫夫》,人民出版社(北京)2003年12月第1版中的部分章节;等。

化大革命”时期中国新音乐的一个特定产物,“语录歌”兴起于“文革”的第一个阶段(即1966~1969年)。从外部环境上来看,林彪是“语录歌”形式的大力倡导者,在“文革”初期就开始有目的地把对毛泽东的个人崇拜仪式化,以此来实现他个人的政治目的。所以由林彪倡导编制了一种在当时被称为“红宝书”的《毛主席语录》,他提出:“毛主席的话一句顶一万句”,对《毛主席语录》要做到“早请示晚汇报”,学习《毛主席语录》要“活学活用,立竿见影”。在“文革”中期达到了对《毛主席语录》“天天读”的程度。为了便于使这种宗教迷信色彩的仪式普及,便开始推行将《毛主席语录》中的某些段落配上曲谱来演唱的新形式,于是“语录歌”便出笼了。

“语录歌”的“始作俑者”,当属著名的歌曲作家李劫夫。1966年3月,河北邢台发生了大地震,劫夫与词作家洪源奔赴灾区抗震救灾、体验生活。在这里他们遇到了指挥救灾的周总理,他向总理保证每天写一首新歌。根据群众歌谣谱写的《爹亲娘亲不如毛主席亲》等歌曲写出后,迅速在灾区流行。在《你震你的,我干我的》中,词作家洪源在结尾处加入了毛主席的语录:“下定决心,不怕牺牲,排除万难,去争取胜利。”这就成为“语录歌”的雏形。1966年8月,李劫夫的业余学生耿大权在一份传发的《井冈山》的报纸上看到了一首名为《造反有理》的歌曲,他感到这种方式便于流传、易于记忆,便尝试着为《毛主席语录》中的部分段落配上了曲调。之后,他把这些歌曲拿给劫夫看,李劫夫便在《毛主席语录》中寻找一些字数较少、易于谱曲的段落进行创作。劫夫一口气写了三个多小时,共创作了17首语录歌。这17首歌包括:《领导我们事业的核心力量》、《争取胜利》、《革命不是请客吃饭》、《希望寄托在你们身上》、《政策和策略是党的生命》、《凡是敌人反对的,我们就要拥护;凡是敌人拥护的,我们就要反对》、《分清敌友》、《我们的教育方针》等。他让耿大权给每首歌起名,最后商定,歌名就用每段语录的第一句。第二天要在体育场召开辽宁省红卫兵大会,耿大权就把这些歌印成传单,组织同学去教唱。从此,李劫夫的这些“语录歌”很快在沈阳及辽宁各地传唱开来。

1966年9月30日,《人民日报》、《解放军报》(俗称的“两报”)分别用一个整版刊登了10首“语录歌”。10首“语录歌”中,李劫夫的占了8首,它们是:《领导我们事业的核心力量》、《政策和策略是党的生命》、《我

们的教育方针》、《分清敌友》、《凡是敌人反对的,我们就要拥护;凡是敌人拥护的,我们就要反对》、《争取胜利》、《希望寄托在你们身上》、《工作就是斗争》,另外两首是中央乐团集体创作的。“两报”均同时配发了“编者按”。《人民日报》的编者按说:“高唱毛主席语录的歌声一定会唱遍全国。”^①对于这份报纸的诞生经过,朱悦鹏在《关于刊登劫夫为毛主席语录谱曲的情况》^②中,是这样记载的:

1966年8、9月间,人民日报曹宪文去东北组稿,在沈阳发现劫夫为毛主席语录谱写了几十首曲子,有的已经在沈阳红卫兵中传唱。曹即把劫夫谱的毛主席语录歌寄回到报社。文艺部李希凡看到曲子后问我,是否可以刊登。我和文艺部研究后认为,把毛主席语录谱成曲子广为传唱,是宣传毛泽东思想的一个好形式,是一种创造,建议发表。发表前,我要文艺部的同志问问劫夫的情况,问他有什么问题,能不能用他的名字发表。后来,文艺部的同志告诉我,劫夫没有什么重大问题,可以用他的名义发表。于是我们写好“编者按”,把选好的语录歌曲拼好版,送唐平铸审阅,唐修改了“编者按”后,批准发表。

之后,“多米诺骨牌效应”开始显现。全国各地的报纸也分别以同样方式转载、刊发了这批“语录歌”。“语录歌”迅速风靡全国。劫夫开始成为炙手可热的人物,来自全国各地的红卫兵成群结队地来找上门来,有的甚至住到了李劫夫的家里。他们总是由一两个负责人出面,将语录本中选好的语录送到坐在家门台阶旁的劫夫手里。劫夫也是有求必应,当场就为这些语录谱曲。请劫夫写“语录歌”的机构和人群,不仅只有红卫兵,还有国内各地的报纸杂志。^③在这一段时间内,劫夫谱写的“语录歌”的总数,达到130余首。一时间,《造反有理》、《革命不是请客吃饭》、《下定决心,不怕牺牲》、《你不打,他就不倒》等歌曲在全国广泛传唱,造反派们唱着这些歌曲大搞“打、砸、抢”,红卫兵们唱着这些歌曲和其他的一些“时代曲”(《红卫兵战歌》、《造反歌》),大肆地进行横扫“牛鬼蛇神”的斗争。

① 《〈人民日报〉编者按》,《人民日报》1966年9月30日。

② 1967年1月23日,现藏沈阳音乐学院档案室。

③ 1966年12月11日的《光明日报》在“编者按”中写道:“为了帮助大家学习毛主席关于破私立公的伟大思想和教导,我们选了一部分有关的语录,请劫夫同志谱了曲,供大家学习和传唱。”

在其后的数年中《毛主席语录》都被谱写为语录歌,如果还遇到毛主席发表“最新指示”的话,必定也会有一些相应的语录歌面世。除了毛泽东之外,也有人为林副统帅(当时的中央军委副主席林彪)的文章《永远学习“老三篇”》谱曲。“语录歌”形式的极端,就是把篇幅较为长大的《纪念白求恩》、《为人民服务》、《愚公移山》等政治论文,整篇谱写成“语录歌”,甚至还把林彪的《〈毛主席语录〉再版前言》全篇谱曲。与此同时,也诞生了大量的神化领袖、歌颂领袖,乃至将毛泽东本人庸俗化、图腾化的作品。在这些歌曲中比较有代表性的作品有:《祝福毛主席万寿无疆》、《万岁,毛主席》、《最伟大的领袖毛泽东》、《毛主席是全世界人民心中的红太阳》等。歌颂林副统帅的歌曲和歌颂“第一夫人”(江青)的歌曲,也堂而皇之地登场。主要有:《以林副统帅为榜样,永远忠于毛主席》、《向江青同志学习》等。这些歌曲为“造神运动”起到了大肆鼓噪的作用,歌曲艺术在这个时候彻底沦落为野心家个人政治目的直接工具。在“语录歌”的运动中,也出现了一个特别的种类——一种专为“牛鬼蛇神”创作的《牛鬼蛇神嚎歌》。这类歌曲是专供被“专了政”的“走资派”、“反动学术权威”们演唱的。管理者命令他们在批判会现场、在“牛棚”或在监狱里唱这种歌曲。以此来侮辱他们的人格、践踏他们的人权。

“语录歌”从兴起、昌盛到衰亡,只经历了两年半的时间。1969年4月,中国共产党第九次全国代表大会正在北京举行。江青、姚文元等在15日的凌晨,审查在歌颂“九大”的工农兵文艺演出的电视片的时候,江青对其中的宣传毛泽东思想的歌曲和“毛主席语录歌”严加申斥,认为这些歌曲是“黄色歌曲”;16日,江青在“九大”主席团扩大会上讲话,再一次严厉训斥这些歌曲。于是,甚嚣尘上的“语录歌”在这两次“讲话”的讨伐声中立刻烟消云散,“语录歌”也成为20世纪中国歌曲历史上最为“短命”的艺术品种,昙花一现便走到了命运的终点。

由于语录歌是为领袖的政治论文或语录谱曲,它的作用就是宣传政治教义,这种创作是难以在艺术上有所建树的。在文章本体来看,一般的非诗歌性的文章句子的长短不一,音韵没有规律,是不能作为歌词使用的。但是,“文革”时期的人们为了某种政治目的,可以不顾一切,音乐艺术的规律也自然可以任意践踏。所以,大部分的“语录歌”作品音调紊乱、节奏僵硬、旋律粗糙,毫无艺术的美感。不可否认的是:20世纪中期

的中国的新音乐家们,在历经内忧外患的磨砺之后,已经具备了在有限的狭隘的“圈子”里“优美舞蹈”的人格忍耐能力和艺术驾驭能力。个别的“语录歌”作品在艺术创作的某些层面,还是值得肯定的。“语录歌”的创作者们利用自己的创作特长,在这方面做出了一些突破。这种突破主要体现在:用自己丰富的群众歌曲写作经验,用极为简单的旋律与展开手法,把节律不一、长短不整的白话政治论文,整理、归纳成在音乐上相对方整、结构上较为统一的群众歌曲。为了“群众化”,这些歌曲多使用五声音阶、 $\frac{2}{4}$ 拍。

李劫夫谱曲的《领导我们事业的核心力量》是第一批由官方主导推行的“语录歌”,该作发表在1966年9月30日的《人民日报》上。这段语录是:“领导我们事业的核心力量是中国共产党,指导我们思想的理论基础是马克思列宁主义。”这段语录在“文革”乃至之后很长的一个时期内,都是政府部门、重要大中型企事业单位的大门两边的“匾额”。李劫夫在创作上有他明智的地方,就是尽可能地采用短小的“语录”和对称的句子。作品是一个两句体的单乐段结构,后面加入两句典型的“文革”口号:“共产党万岁!”“毛主席万岁!”以喊口号的方式结束歌曲,在这个时期是一种普遍的手法。劫夫在谱曲的时候,充分考虑到语录本身的读音和节律,并在配乐中使自己的创作尽可能地吻合这种音律。

李劫夫谱曲的《争取胜利》,是“语录歌”中流传最广的作品,此时的人们只要是参加劳动,一般都以此首歌曲来鼓舞士气。这段语录是:“下定决心,不怕牺牲,排除万难,去争取胜利。”这段语录的声调虽然不押韵,但是字数比较规整,如果把第四句中的“去”字作衬词看待,就变成了一首典型的四言歌词。李劫夫就是这样处理的,在第6小节的最后一个半拍,劫夫加入了这个“去”字,使它成为一个衬词被一带而过。歌词反复演唱了三遍,为了避免重复的单调,在第三次出现的时候,劫夫把“下定决心,不怕牺牲”这两句剔除了旋律,变为四个小节的朗诵,之后再回到原来的曲调上去。这样做既避免了单调,又延续了发展。

李劫夫谱曲的《政策和策略是党的生命》的语录全文如下:“政策和策略是党的生命,各级领导同志务必充分注意,万万不可粗心大意。”劫夫把第一句拉长,使之成为第一乐句;把第二、三句压缩,使之成为第二乐句;之后,再重复第二乐句并结束在D大调的主音上。李劫夫为林彪语录谱曲的《永远学习“老三篇”》,为他后来的政治磨难埋下了伏笔。语

录如下：“‘老三篇’不但战士要学，干部也要学。‘老三篇’最容易读，真正做到就不容易了。要把‘老三篇’作为座右铭来学。哪一级都要学。学了就要用，搞好思想革命化。”这篇语录的音韵混杂、字数不等，是一段没有艺术意境、政治寓意的典型“大白话”，但是，李劫夫也硬是给它谱了曲。李劫夫在其中的“难言之隐”，后人应当不难揣摩。除了李劫夫之外，为“语录歌”谱曲的还有一些知名的音乐家和团体，他们是：唐诃、彦克、李伟以及集体署名的各级文艺团体等。

由于政治论文、报告的非音乐性特点，即使新音乐家们具备“巧夺天工”的音乐创造能力，也难以违背音乐艺术自身的规律，创作出具备艺术性的歌曲作品来。这就是他们难以超越的艺术“藩篱”，也是整个“语录歌”运动的命定劫数。

第三节 “六亿神州”八部戏——“样板戏”

所谓“样板戏”，就是在“文革”时期由江青及其艺术创作班子改编、创作的系列大型京剧、舞剧、交响乐等艺术作品和一系列围绕着这些作品派生出来的各种“移植”艺术形式的统称。“样板戏”是人类历史上的一个奇特现象。它的奇特，集中地体现在：一个拥有六亿人口的大国，倾其所有的艺术创作能量进行几部戏剧的创作、表演与传播。在此，我们不妨把这种现象称之为“国家行为的孤注一掷”。

开始于1966年结束于1976年，历时10年的“文化大革命”，首先就是从文艺界开始的。江青等人在此之前没有什么政治资本，为了达到个人的政治目的，他们（尤其是江青）意识到要想积累自己的政治资本、确立自己的政治地位，就应当发挥自己的所长，利用艺术的手段为其服务。早在1964年7月，在全国京剧现代戏观摩演出大会结束后，江青在演出人员座谈会上发表了这样的讲话：“我们提倡革命的现代戏，要反映建国15年来的现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。”^①从这段话中，就会发现她的政治图谋。江青从文艺界开刀的第一步，就是否定一切既往的艺术成果。之后，再精心地经营自己的艺术成果，于是“样板戏运动”在中国大陆轰轰烈烈地拉开

^① 江青：《谈京剧革命》，《红旗》1967年第6期。

了帷幕。

“样板”一词最早出现在 1965 年 3 月 16 日《解放日报》本报评论员发表的评论中：“这是京剧革命化的一个出色的‘样板’”^①。3 月 22 日著名越剧表演艺术家袁雪芬在《光明日报》上发表了《精益求精的样板》，认为：“中国京剧院同志们的辛勤劳动为我们起了样板的作用”^②。4 月 27 日江青接见《智取威虎山》创作人员时的谈话中，她也曾提到“三块样板”，并要求将 1964 年京剧现代戏汇演中涌现出来的《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》作为她近期主抓的“样板”，在全国范围内宣传。1966 年 11 月 28 日，“中央文化大革命领导小组”在北京召开“首都文艺界无产阶级文化革命动员大会”，当时的“中央文革小组”组长康生在会上宣布：京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》和芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》以及交响音乐《沙家浜》等 8 部文艺作品为“革命样板戏”。1967 年 5 月中旬，这 8 部戏齐聚北京，举办了历时一个多月的汇演。5 月 31 日，在《人民日报》发表的社论上，明确地称这八个作品为“革命文艺的优秀样板”。“样板戏”名称，从此在全国范围内广泛使用。之后，京剧《龙江颂》（1970 年正式定稿）、《杜鹃山》（1973 年正式定稿）、《红色娘子军》、《平原作战》、《磐石湾》和钢琴伴唱《红灯记》以及钢琴协奏曲《黄河》等，也曾在八部之后，被列入第二批“样板戏”名单，并被拍摄成彩色影片在全国各地放映。对于八个“样板戏”，也有后人是这样罗列的：《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《红色娘子军》、《海港》、《龙江颂》、《奇袭白虎团》、《白毛女》。^③

对于“样板戏”作品，当时的评论将之称为是与“旧文艺”决裂的产物，认为是它们开创了“文艺新纪元”。但在事实上，这些“样板戏”作品，都是在“文革”以前就已经出现甚至成熟了的艺术作品。在某种意义上说，“样板戏”是对已有剧目的修改或移植。譬如：《红灯记》和《沙家浜》移植自沪剧；《智取威虎山》改编自当时的“畅销书”小说《林海雪原》（在这之前，这部小说就已改编为电影和其他的艺术样式）；舞剧《红色娘子军》改编自同名电影（电影《红色娘子军》自 1960 年问世以后，就已经获

① 本报评论员：《认真向〈红灯记〉学习》，《解放日报》1965 年 3 月 16 日。

② 袁雪芬：《精益求精的样板》，《光明日报》1965 年 3 月 22 日。

③ 李辉主编：《八大样板戏》，光明日报出版社 1995 年 2 月第 1 版。

得很高声誉);舞剧《白毛女》改编自同名歌剧(20世纪40年代初创作的新歌剧《白毛女》是中国新歌剧的经典);《杜鹃山》改编自20世纪60年代初上演的同名话剧(王树元编剧);《平原枪声》改编自电影《平原游击队》(电影作品完成于1955年)。

在开始掠夺原有艺术成果之前,江青等人非常明白艺术作品“原始创作”的重要性,她也非常清楚:“短时间内,京剧要想直接创作出剧本来还很难”^①。所以,“移植”或改编现有的成功作品,便成为“立竿见影”的有效手段。为此,她不惜一切手段把这些作品统统据为个人所有。对原作者,要么就将他们列为“牛鬼蛇神”打倒在地;要么就威逼利诱,把他们改造成为自己服务的“御用文人”。不仅如此,还在全国范围内广泛地调集音乐、戏曲创作、表演、导演的各路精英,为“样板戏”的改编、创作与表演服务。曾经参加过“样板戏”创作的编剧、导演、表演、音乐创作、舞蹈编导、舞台美术设计的各类著名艺术家有:戏剧作家翁偶虹、汪曾祺,戏剧导演阿甲,京剧表演艺术家杜近芳、李少春、袁世海、赵燕侠、周和桐、马长礼、刘长瑜、高玉倩、童祥苓、李鸣盛、李丽芳、谭元寿、钱浩梁(浩亮),作曲家于会泳(音乐学家)、吴祖强、杜鸣心、刘吉典,京胡演奏家李慕良,芭蕾舞演员白淑湘、薛菁华、刘庆棠,钢琴家殷承宗,等等。

“伟大旗手”^②江青对“样板戏”的改编、创作、表演过程,自始至终都极其重视。1964年以后,江青便直接介入这些剧目的修改、演出活动。并把“样板戏”的创作、演出等各项活动,都作为“无产阶级文化大革命运动”的基本工作内容。江青对各个“样板戏”剧目的创作和修改,也曾经作出过大量的具体“指示”。对于这些指示,必须不折不扣地予以执行。这些指示具体到戏剧创作的方方面面,诸如:剧名、情节、人物、台词、唱腔、音乐、舞蹈、表演、化妆、服装、舞美、灯光,等等。譬如:从1964年5月至同年7月,她一共观看了京剧《红灯记》的5次彩排;1965年至1966年,也多次观看京剧《智取威虎山》的彩排和演出。对这些剧目,分别提出过大大小小的修改意见,多达一百余条。虽然政治人物称“样板戏”是与“封建主义、资本主义、修正主义”的“旧文艺”决裂的产物,但是在实际的创作过程中,具体从事创作活动的艺术家们,还是不拒绝对传统艺术

① 江青:《谈京剧革命》,《红旗》1967年第6期。

② 因为江青曾被当时的媒体称之为“高举毛泽东思想的伟大旗手”。所以,后来人们就习惯地将之简称为“伟大旗手”、“旗手”。

的吸取和利用。在实际的创作和排练过程中,为了提高无产阶级文艺“样板”的质量,领导者也会同意在“文革”中被“打倒”的老艺术家为“样板戏”的演员们做一些示范,也会比较隐讳地拿出被宣布为“封、资、修”的作品供创作班子学习、借鉴。譬如:在排练《红灯记》等剧目时,为了提高李玉和的扮演者表演受刑后舞台动作的“艺术美”,江青曾令人把已认定为“反动权威”,而被打入“冷宫”的京剧演员张世麟,从天津“拉”到北京,为钱浩梁(浩亮)表演走碎步;为了充分借鉴欧洲芭蕾艺术的艺术成果和创作手法,芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》剧组,都曾经自觉或不自觉、直接地或隐讳地采用了西方芭蕾的艺术语言、结构模式等。

下面,就让我们分别进入其中的部分作品中去,分别领略它们各自的艺术魅力和时代特征。

《红灯记》^①

剧情:故事发生在日寇统治下的东北,地下交通员李玉和的公开身份是铁路工人,以红灯为信号和标志来接应战友并传递情报。王连举卖友求荣、叛变革命,李玉和被捕,其母亲、女儿也先后入狱。李玉和及母亲英勇牺牲,李铁梅继承遗志前赴后继,把密电码送交游击队。

《红灯记》最早的戏剧演出形式是沪剧,由上海爱华沪剧团于1962年根据电影剧本《革命自有后来人》和话剧《三代人》改编、演出于上海(凌大可、夏剑青改编)。1963年2月,江青在上海观看了上海爱华沪剧团演出后,通过当时的文化部副部长林默涵将该剧推荐给中国京剧院。中国京剧院总导演阿甲、翁偶虹按京剧特点写出改编稿,由刘吉典、周兴国、李广伯任音乐设计,李金泉、李少春任唱腔设计,张建民任乐队编配,并更名为《红灯记》(“红灯”富于丰富的寓意。它是一个象征,象征着革命的传统像红灯被一代一代地往下传,也象征着革命的事业后继有人),李少春、高玉倩、刘长瑜、袁世海等主演。1964年,中国京剧团以此剧参加“全国京剧现代戏观摩汇演”。之后边排边改,九易其稿。最后由钱浩梁(浩亮)替代李少春成为该剧主演。

1964年11月6日,毛泽东、刘少奇、邓小平等党和国家领导人在人

^① 革命现代京剧《红灯记》总谱,人民出版社1971年4月第1版。

民大会堂小剧场观看了京剧《红灯记》。当看到“痛说家史”和“刑场斗争”等场景时,毛泽东热泪盈眶。演出结束后,毛泽东等领导人上台与演员亲切握手并合影留念。1965年2月,由张东川带队,剧组南下广州和当时还是边陲小镇的深圳演出,引起热烈的反响。之后,又赴上海连演40场,场场爆满。至1965年6月,各地报刊的评论文章就有200多篇,中国戏剧家协会从中选出41篇编辑成一本20余万字的《京剧〈红灯记〉评论集》^①。《红灯记》的成功,引来各地的剧团,他们纷纷上门求教。剧中男主人公李玉和的唱段“提篮小卖拾煤渣”、“临行喝妈一碗酒”和女主人公李铁梅的唱段“都有一颗红亮的心”、“打不尽豺狼决不下战场”等唱段,更是不胫而走,唱遍全国。

在改编的过程中,江青对中国京剧团指示说:“李玉和是一个工人阶级的代表,是一个革命先烈的代表,又是一个共产党员,是一个伟大的人物,是无产阶级的英雄。全剧应该把重点放在李玉和身上,突出他的高大形象。”根据江青的指示,创编人员在塑造李玉和的艺术形象时,根据以下几个原则来展开:第一是运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法,以阶级斗争为纲,从阶级关系的角度去塑造这个无产阶级的英雄典型;第二是突出李玉和的革命英雄主义和革命乐观主义。为了实现这个目的,为李玉和设计了精彩的大段唱腔《浑身是胆雄赳赳》;在表演方面对李玉和的动作设计也是煞费苦心,在他与鸠山智斗的一场戏中,将他的动作设计得充满雕塑感,与此同时还辅以《大刀进行曲》的主题旋律等。《红灯记》的音乐创作和唱腔设计是比较丰富而成功的。创作人员进行艺术改编和创作的时候,是根据剧本里的文学形象和塑造英雄人物的形象需要,来进行戏曲音乐的设计与创作的。在创作音乐和设计唱腔之前,需要对人物的气质、思想、性格有全面而完整的理解。譬如:在为李铁梅设计唱段时,对她个人心理成长的几个阶段,做出了不同的设计;在为李奶奶设计唱段时,必须体现出她在过去所遭受的苦难,和现在坚定地面对现实危险处境的决心和勇气。《红灯记》的音乐除了选用了一些旧曲牌之外,主要都是新的创作。在某些段落中还借鉴了话剧、电影、诗歌朗诵等的配乐手法。经过前后多达九次的修改,《红灯记》终于出落成一部“样板”作品。值得注意的是,“样板戏”词语的提

①《京剧〈红灯记〉评论集》,中国戏剧出版社1965年6月第1版。

出,就是源自于一篇对《红灯记》的评价文章:

看过这出戏的人,深为他们那种战斗的政治热情和革命的艺术力量所鼓舞,众口一词,连连称道:“好戏!好戏!”认为这是京剧革命化的一个出色样板。上海戏剧工作者更是争相传告,纷纷表示要向京剧《红灯记》学习。^①

就这样“样板戏”一词被广泛认可,《红灯记》由此也被列为“样板戏”之首。由于京剧的成功,《红灯记》还被“拷贝”成“钢琴伴唱”的新形式。钢琴伴唱《红灯记》在当时也是一种“破天荒”式的新形式。它选用了剧中的 12 个唱段,有一些唱段的钢琴与唱腔及其他打击乐器结合得还是比较融洽的。

《智取威虎山》^②

剧情:解放战争后期,解放军某团参谋长少剑波率小分队进剿盘踞于威虎山的座山雕匪帮。威虎山地势险恶,侦察排长杨子荣主动请命乔扮土匪胡彪,以献联络图为名打入匪窟。在百鸡宴前夕,智胜栾平、计送情报,最后与参谋长率领的小分队里应外合,全歼土匪。

这一题材在 1958 年分别被几家京剧院团看中,它们分别是:

1. 中国京剧院一团演出本。剧名:《林海雪原》。范钧宏根据曲波同名小说中“奇袭奶头山”一段故事改编,郑亦秋导演。李少春(少剑波)、袁世海(刘勋苍)、杜近芳(白茹)、孙盛武(蘑菇老人)、雪艳琴(蝴蝶迷)、骆洪年(刁猴头)、苏维明(许大马棒)等主演。

2. 上海京剧院演出本。剧名:《智取威虎山》。1958 年 9 月 17 日,即在上海中国大戏院正式公演。剧本是参考北京人民艺术剧院的同名话剧改编的。编剧陶雄、李桐森、黄正勤、曹寿春、申阳生(执笔),导演是陶雄、李仲林、李桐森,主演是李仲林(杨子荣)、纪玉良(少剑波)、王正屏(李勇奇)、贺永华(座山雕)、刘斌昆(栾平),配器是龚国泰。

3. 北京京剧院演出本。剧名为《智擒惯匪座山雕》。由程嘉哲、萧甲编剧,谭元寿、马长礼、小王玉蓉等主演。

4. 中国戏曲学校实验剧团演出本。剧名是《智取威虎山》,主演是

① 本报评论员:《认真地向京剧《红灯记》学习》,《解放日报》1965 年 3 月 16 日。

② 革命现代京剧《智取威虎山》总谱,人民出版社 1970 年 8 月第 1 版。

侯正仁、袁国林。

5. 辽源京剧团演出本。剧名《智擒座山雕》。陈国珍、田英、赵秉南编剧,主演是杨月樵、王孝宣。北京人民艺术剧院排了话剧版。

1963年,为迎接“全国京剧现代戏观摩演出大会”,上海京剧院周信芳院长要求对该院的演出本进行再加工,并指派陶雄、刘梦德修改剧本。中共上海市委对此也高度重视,先由市委宣传部长石西民负责,石西民调京他任后,改由宣传部副部长张春桥接管。经上海市委同意,从上海电影制片厂借来老导演应云卫任导演。第二稿基本上保留了第一稿的结构,压缩了部分反面人物的戏,加强了杨子荣、少剑波的戏。1963年底和1964年初,江青到上海参加华东地区话剧观摩演出,张春桥特地请江青来到京剧《智取威虎山》剧组“指导排演”,由江青“指导”的《智取威虎山》的“身价”立刻陡增。在即将进行全国京剧现代戏汇演的时候,上海已经确定了其他的剧目赴京参加会演,江青则指定《智取威虎山》进京参演,同时也指定张春桥担任上海代表团的领队。1965年3月,江青又亲赴上海对《智取威虎山》的修改直接介入。她的目的有两个:第一是通过这种介入,夺取京剧改革的果实,并以此作为自己的政治资本;第二是通过修改《智取威虎山》,树立林彪的威信,以获得林彪的支持。参与修改的音乐组组长是刘如曾,副组长是黄钧,成员有陈立中、高一鸣、成公亮等。后来,于会泳获得了江青的赏识,便指派于会泳负责,王正屏参与音乐的设计与修改。于会泳在组织创作人员修改《智取威虎山》的时候,按照江青的指示确立了两条原则:一是以革命的现实主义和革命的浪漫主义的手法,来塑造无产阶级英雄人物的光辉形象;二是刻画反面人物、刻画其他正面人物、营造环境气氛等,都必须坚定不移地为突出主要英雄人物服务。这种原则其实就是后来所谓的“三突出”原则,即:在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出中心人物。

修改后的《智取威虎山》确实是做到了这一点。剧组提出了一整套的唱腔、乐器、舞蹈的处理原则。在唱腔设计方面,认为应坚持“广度与深度”相结合的原则,“广度”就是各个侧面在音乐布局中的完整性和丰满性;“深度”就是各个侧面的表现上的准确性和深刻性。在舞蹈方面剧组认为要避免程式化,避免流于刻板,通过典型化的舞蹈动作充分地表现无产阶级英雄人物的精神境界。

按照这些原则,给核心人物杨子荣设计的12个唱段中,有4个唱段应是突出的。它们是:1.第三场《深山问苦》中的唱段《管叫日月换新天》,这是表现杨子荣的无产阶级的“爱”和“恨”的唱段,也是塑造主人公革命胆略和革命理想的核心唱段。2.第四场《定计》中的唱段《共产党员》,是展示共产党员英雄人物少剑波、杨子荣革命斗志的唱段。3.第五场《打虎上山》中的唱段《迎来春色换人间》,是展示英雄人物对革命事业的必胜信念的唱段。4.第八场《计送情报》中的唱段《胸有朝阳》,是表现英雄人物对共产党、人民领袖毛主席无限忠诚的唱段。这四个核心唱段,分别在不同的故事情节、场景氛围中,起着展示人物精神世界、塑造人物崇高形象的作用。创作班子对此做出了认真研究和重点突破,经过数次的修改,这四个唱段成为“样板戏”群体中的“经典”唱段。江青在对修改工作提建议的时候,一再地强调成套的唱腔要有层次性。为了突出这种层次性,在这四个唱段里,又以《胸有朝阳》为核心唱段中的“中心”。在处理《胸有朝阳》的时候,创作班子采用了“净场”的方法(即场上没有其他人物),以便于中心人物的中心唱段的突出。

在唱腔方面按照“样板戏”的政治标准,对传统进行了一定程度的突破。如:第四场中参谋长的大段唱段中的《党中央指引着前进方向》一句的伴奏,为了营造“党指引方向”的艺术氛围,就采用了当时经常使用的“插标签”的方式,插入了《东方红》曲调;杨子荣在第八场中的《胸有朝阳》的乐句里,也插进了《东方红》的曲调。全剧中有许多唱段在传统旋法的基础上,融入了许多新因素。其中较有代表性的是:杨子荣的《管叫山河换新装》、《胸有朝阳》,参谋长的《相信你》、《心潮难平》等。在京剧的唱法方面,《智取威虎山》打破了传统京剧中“个人主义”的表现方式,也就是传统的“自我流派”的唱法。参加“样板戏”创编、表演的京剧演员们都认识到:传统的以自我表现来获得满堂喝彩的“个人主义”想法是可耻的,是与无产阶级文艺战士的形象格格不入的。所以要打破“旧习惯、旧传统、旧法规”,要在脑子里时时刻刻想着无产阶级的英雄人物。

《智取威虎山》的伴奏乐队,采用的是“中西合璧”的模式。强调要突出中国民族乐器中的“三大件”(即京胡、京二胡、月琴)。在此基础上,有选择地加入以弦乐器为主的西方乐器。民族乐器中,除了以上提到的“三大件”之外,还有:板胡、琵琶、键盘排笙、曲笙、海笛、唢呐、竹管、板、鼓、小堂鼓、武锣、高中低音大锣、小锣、大筛锣、小钹、哑钹、大帽钹等。

西方乐器有:短笛、长笛、双簧管、单簧管、圆号、小号、长号、铝板钟琴、定音鼓、大钹、吊钹、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴等。在器乐的组合方面上,打破了旧的“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”等器乐体制。认为这种旧的器乐体制,严重地制约了革命英雄人物的艺术表现力,损害了他们的光辉形象。在伴奏与演唱的关系方面,认为乐队与演唱之间是一种宾主关系,乐队是“宾”、演唱者是“主”。所以乐队不能“喧宾夺主”,不能出现“音墙”或“音库”来压倒演唱。在乐队的配器方面,《智取威虎山》一方面遵循传统的伴奏手法,以“三大件”和打击乐器为主干;再一方面就是以外来的弦乐器组作为朦胧的背景衬托。其中的一些音乐段落运用西方乐器方面,取得了一定的突破。譬如:在小常宝“八年前风雪夜”一句中,为了营造气氛、表现人物心理活动,用弦乐器演奏代表风雪弥漫效果的背景音乐。再如:在《打虎上山》一场中,表现杨子荣顶风冒雪、策马奔腾的段落,作曲家以圆号空旷的音色和旋律,表现一望无际的风雪世界和白雪皑皑的空寂而又险恶的环境。如此等等,不胜枚举。这些艺术手法的采用,使得《智取威虎山》在艺术上脱颖而出,成为“样板戏”群体中的佼佼者。

关于《智取威虎山》还有一个有趣的插曲:1967年,毛泽东主席又一次观看了这出戏。之后,他提议将杨子荣的一句“迎来春天换人间”的唱词,改为“迎来春色换人间”。作为当时“伟大领袖”和“伟大诗人”的毛泽东,对这样一个细节问题也是关心备至,自然是对样板戏创演人员的一个极大鼓舞。

《海 港》^①

剧情:革命现代京剧《海港》描写的是青年装卸工人韩小强在前辈工人师傅方海珍、高志扬等人的教育帮助下,从轻视海港码头装装卸卸的平凡劳动,到热爱平凡岗位,决心做一名出色的装卸工的故事。与之相伴的还有一条故事线索:暗藏的阶级敌人、仓库管理员钱守仁,不遗余力地进行破坏活动(在出口的粮食中掺入了玻璃纤维),码头工人在方海珍的领导下,挖出了这条“蛀虫”,保卫了出口粮食的安全。

京剧《海港》脱胎于李晓民编剧、上海市人民淮剧团筱文艳和何叫天

^① 革命现代京剧《海港》总谱,人民出版社1977年2月第1版。

等人主演的《海港的早晨》。而淮剧《海港的早晨》诞生于1963年,它是当时的上海市市长柯庆施对文艺工作提出“大写13年”的口号之后,由上海淮剧团的编剧李晓明经过深入生活以后创作出来的。这个本子后来被江青看中,于是就被列为“样板工程”,经过数度修改终于成型。

《海港》于1964年春节在上海公演。同年4月初,上海市文化局组织了由何曼、郭炎生、李晓明组成的创作组改编剧本,杨村彬导演,黄钧、马锦良、吴歌、顾永湘任音乐设计,孙浩然、幸熙、周汛任舞美设计,童芷苓主演。赶排出来后,由于艺术质量不能令人满意,在北京只做了内部彩排,未参加会演。遵照指示,剧组人员立刻回沪,重新到上海码头深入生活。1965年2月,在上海试验公演,童芷苓、小王桂卿主演。江青还是不满意,认为这次修改稿突出了“中间人物”,导演杨村彬被调离。1965年3月,重新组建剧组。剧组组长、编剧组长:何曼;编剧增加了:闻捷、郑拾风;导演改为:章琴;方海珍的扮演者改为:蔡瑶铣;音乐设计、作曲改为:于会泳、庄德淳。遵照江青的指示,张春桥要求把《海港》的主题,修改为歌颂国际主义精神。要特别突出塑造金树英(方海珍的前身)、刘大江(后来的高志扬)的光辉形象。该稿彩排后,江青又指责犯了“无冲突论”。1965年12月,由郑拾风单独修改了一稿,剧名改为《码头风雷》。江青、张春桥又认为“阴暗面暴露太多”。于是,又回到了原来的第一、二稿,在此基础上修改为第四稿。修改稿于1966年2月完成,5月彩排,剧名改为《海港》。江青认为上海的女主角方海珍的饰演者不合适,于是便一声令下,从宁夏调来李丽芳担任方海珍A角,蔡瑶铣为方海珍B角,赵文奎饰马洪亮,周卓然饰韩小强。1967年5月,《海港》晋京汇报演出,22日毛泽东看戏后充分肯定。认为:“这戏写得不错,尤其是阶级教育一场,音乐很美。”同时他对剧中人物的安排不满意,指示将钱守仁处理成阶级敌人。遵照这位政治巨人的指示,张春桥在1972年主持了对《海港》的再一次的全面修改。张春桥对剧组人员提出了进一步修改的指示:要以阶级斗争贯穿全剧,要突出表现工人阶级坚持国际主义精神的主题。根据这一“指示”的精神,创作人员将剧中仓库管理员钱守仁改为暗藏的阶级敌人,全剧的矛盾冲突由人民内部矛盾改为敌我矛盾,并曾一度改成与“走资派”斗争。

《海港》剧组谈及创作思想时,认为:应使文艺作品中的英雄形象比普通的现实生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想、更带普遍

性。在原作第六场的高潮部分中,只让韩母对韩小强进行家史教育,而中心人物方海珍反而无事可做。这样就大大地削弱了方海珍的正面形象,违背了“三突出”的样板戏创作原则。所以在江青的直接领导下,对之进行了修改。把原作中的方母去掉,家史教育改由马洪亮担任,由方海珍担任海港码头历史和革命历史教育,让方海珍以无产阶级的世界观和共产主义理想来武装韩小强。并且为这段戏设计了两段成套的唱腔:一段是《忠于人民忠于党》、另一段是《毛泽东思想东风传送》。这样一来,使方海珍的正面形象得到了更好的提升,也使她的精神境界在原来的基础上提升为“国际主义”的水准。

为了突出核心人物的艺术形象,于会泳等人还为《海港》中的江海珍、高志扬及码头工人整体,都设计了音乐主题,并把这些主题作为贯穿全剧的核心音乐材料。《海港》的创作人员为了使音乐的板式在节奏、节拍、速度上更富于表现力,新创了一些传统京剧音乐板式体系中没有的板式。属于新创的“西皮”腔系有:高志扬的《满怀豪情回海港》,方海珍的《暴风雨更增战斗豪情》和《细读了全会公报》唱段中的“西皮宽板”部分,马洪亮的《大跃进把码头的面貌改》唱段中的〔西皮排板〕;属于新创的“二黄”腔系有:高志扬的《千难万险也难不倒共产党人》唱段中的〔二黄快板〕。其中,高志扬的《满怀豪情回海港》唱段,准确、形象地表现了男主人公完成任务后兴奋、喜悦的心情。这段唱腔在仿效“二黄回龙”加垛形式的同时,又糅进“西皮”腔的音调,融合成为“西皮回龙”;退休工人马洪亮的《大跃进把码头的面貌改》唱段中的部分腔词在进行处理的时候,作曲者没有运用传统京剧常用的“垛板”、“回龙”手法,改用具有比较对称、节奏相对变化、旋法相对一致的新手法。这样一来,就把“自从退休离上海,时刻把码头挂心怀”的马洪亮,看到眼前的巨大变化时惊喜、诧异的内心世界刻画得栩栩如生。这些新创腔系,对表现主人公的精神世界、展示戏剧的内在矛盾,起到了极大的推动作用。

总之,《海港》在剧情、音乐等方面与其他的“样板戏”相比,是较弱的一部。与《智取威虎山》相比,《海港》是一部规模较小的“样板戏”。全剧有七场,所有的戏剧人物只有十余人。乐队的规模也比较小,中西合璧的混合乐队中的中国乐器主要有:京胡、京二胡、月琴、琵琶、键盘排笙、竹笛、唢呐、板、鼓、小堂鼓、武鼓、高中低音大锣、小锣、低音小锣、小钹、铙钹、碰铃等。西洋乐器有:长笛、双簧管、单簧管、圆号、小号、长号、定

音鼓、吊钹、竖琴、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴等。《海港》的乐队效果不太理想。在唱腔设计、乐器编配方面都不如《智取威虎山》丰富。

《沙家浜》^①

剧情：故事发生在 1939 年，新四军转移时将郭建光等 18 名伤病员留在阳澄湖畔的沙家浜。掩护这些伤员的任务被安排给了地下联络员阿庆嫂，阿庆嫂把伤员隐藏在阳澄湖的芦苇荡里。“忠义救国军”的司令胡传奎和参谋长刁德一暗中与日本鬼子勾结，进驻沙家浜，试图搜捕新四军的伤病员，阿庆嫂机智地与他们进行斗争。郭建光等伤病员痊愈后，趁胡传奎结婚之机，在阿庆嫂的接应下，里应外合、一举歼灭敌人。

《芦荡火种》酝酿于 1958 年秋，上海市人民沪剧团于 1959 年初排时的剧名为《碧水红旗》。由文牧（执笔）根据崔左夫的《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》改编而成，杨文龙导演，丁是娥、解洪元、邵滨荪等主演。该剧矛盾错综复杂，情节环环相扣，结构严谨，个性突出。沪剧原版与之后的“样板戏”最大的不同是以阿庆嫂为中心的，把阿庆嫂机智灵活、不卑不亢的性格塑造得栩栩如生，使其泼辣与圆滑兼容，机警与沉着兼备。另外，铁骨铮铮的沙老太、临危不乱的陈天民、善于斗争的郭建光、阴险狡猾的刁德一、愚蠢狠毒的草包司令胡传奎等角色，无不闪烁着个性的光彩。

1963 年秋，江青在上海观看了演出，将它推荐给了刚从港澳演出归来的北京京剧团，并要求他们尽快改编成京剧。接受任务后，团里决定由汪曾祺、杨毓珉、萧甲、薛恩厚改编剧本，李慕良等设计唱腔，萧甲、迟金声导演，赵燕侠、高宝贤、周和桐分别饰演阿庆嫂、郭建光和胡传奎，并突出“地下斗争”的主题，改名为《地下联络员》。为了改好剧本，北京市委将编剧们安排到与阳澄湖同样美丽的湖光山色的颐和园，还调回了正在长春电影制片厂拍片的著名老生演员谭元寿、马长礼等，并安排剧组到部队体验生活。1964 年，上海剧团赴京演出沪剧《芦荡火种》，北京市委组织大家观摩学习。1964 年 3 月底，彭真观看了重新改用原名的京剧《芦荡火种》，并大加赞赏，批准立即对外公演。连演百场，盛况空前。特别是“智斗”一场，广受欢迎。1964 年 4 月，在“全国京剧现代戏观摩

^① 革命现代京剧《沙家浜》总谱，人民文学出版社 1973 年 3 月第 1 版。

演出大会”开幕前，江青从上海赶回北京，观看了演出。对剧团提前公演的做法大为不满，并提出了一系列的修改意见。4月27日，党和国家领导人刘少奇、周恩来、朱德、邓小平、董必武、陈毅等观看了演出，又给予了高度评价，修改一事被暂停。

1964年7月23日，《沙家浜》在“全国京剧现代戏观摩演出大会”期间演出时，广受欢迎、声誉大增，一度曾经超过了《红灯记》。毛泽东、彭真、谭震林、康生等也观看演出（这是毛泽东在“观摩演出大会”期间观看的第二出现代戏）。演出结束后，毛泽东等上台与演员握手合影，并且对剧组做出了“要以武装斗争为主”^①的指示。对于剧名，毛泽东幽默地解释道：“芦荡里都是水，革命火种怎么能燎原呢？再说，那时抗日革命形势已经不是火种，而是火焰了嘛。”^②几天后，江青到剧团传达了毛泽东的指示精神。她认为戏剧的主题与毛泽东的军事思想相抵触，因为全剧突出的是阿庆嫂和她所进行的地下斗争，新四军的十八位伤病员和指导员郭建光却完全处于配角的地位，这样就忽视了毛泽东的武装斗争的军事思想。江青强调指出：“突出阿庆嫂？还是突出郭建光？是关系到突出哪条路线的大问题。”^③在党内斗争逐渐激烈的情势下，突出阿庆嫂就是突出刘少奇负责的地下斗争，突出郭建光就是突出毛泽东领导的武装斗争。因此，作品如何修改的问题，已不是一个艺术问题，而是一个政治问题。根据江青这个指示，调动一切艺术手段，加强了新四军指挥员郭建光的英雄形象，突出了武装斗争的主题，并根据毛泽东的指示，剧名改为《沙家浜》。

这次根据“最高指示”进行的修改主要集中在两个方面：一是大量地增加原来只是配角的郭建光的戏，在无可奈何的情况下，只好“戏不够，唱来凑”，大量地增加郭建光的成套唱腔，通过这些唱段来挖掘和展示他丰富的内心世界；二是将原剧本中由阿庆嫂带人化装成送新娘的队伍混入敌巢，改为郭建光等人连夜奔袭、攻进胡府，一举消灭胡传魁的部队。修改后，郭建光在舞台上的戏份（在舞台上占据的时间）足以与阿庆嫂平分秋色。这样一来大大地增加了郭建光在戏中的分量，也大大地提升了

① 北京京剧团红光：《人民战争的胜利凯歌——革命现代京剧〈沙家浜〉修改过程中的一些体会》，《人民日报》1970年1月11日。

② 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》第57页，知识出版社1995年出版。

③ 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》第56页。

军事斗争的份额。修改后的《沙家浜》中的阿庆嫂，改由刘秀荣扮演（后由洪雪飞接替），沙奶奶改由万一英饰演。

《沙家浜》剧组在后来的体会文章中写道：

从《芦荡火种》到《沙家浜》，意味着京剧革命向纵深发展，而阶级敌人的破坏也越来越疯狂。当时旧北京市委主管文化工作的某负责人就多次煽阴风，胡说什么不要老是改。这是个有群众影响的戏，不要把一个好戏改坏了。为了腾出篇幅表现新四军长途奔袭的军事行动，我们删掉了原来后面的闹剧性的场子，但是他却说后三场有戏，拿掉了可惜。他反对删掉原来闹喜堂一场戏。这一场戏阿庆嫂在那里指挥一切，郭建光和新四军战士则化装成各行各业的人，完全听从阿庆嫂的部署而行动。他们的目的，就是要颠倒武装斗争和秘密工作的关系，把秘密工作凌驾于武装斗争之上，要由秘密工作来领导武装斗争。

所以，在《沙家浜》的英雄人物的塑造过程中，贯串着两个阶级、两条道路、两条路线的斗争。^①

《沙家浜》的音乐突出的是郭建光和阿庆嫂，郭建光有六段唱腔、三段对唱，阿庆嫂有八段唱腔、两段对唱。整部戏剧的唱腔部分几乎被他们全部包揽。在唱腔设计方面，《沙家浜》也是突破了京剧的旧传统。譬如：阿庆嫂的唱腔既有“青衣”因素、还有新声腔的特征；郭建光的声腔本来应该是“武生”，但是创编人员还在他的唱腔中加入了“小生”和“花脸”的成分。这样一来，人物的性格更为丰满、也更具有个性特征。这种“压缩”阿庆嫂的“戏份”、扩充郭建光的“戏份”的修改，并没有改变阿庆嫂这个人物形象在观众心目中的地位。在当时全国性的“学习样板戏”的群众演出活动中，大家最喜爱的仍然是女主人公阿庆嫂与反派角色胡传奎、刁德一之间的“智斗”。

由于《沙家浜》乐队的规模比其他样板戏的规模相对大一些，所以在音响色彩方面较同时期的其他“样板戏”而言，更为丰富。在器乐段落的使用方面，作曲家们也是费尽心血，并取得了较好的艺术效果。在一些纯器乐段（序曲、幕间曲等）的创作上，采用了一些类似于西方的歌剧手法。这样做来，一方面起到“换场”的作用，另一方面还可以起到烘托戏

^① 北京京剧团《沙家浜》剧组：《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》，《红旗》1970年第6期。

剧气氛、丰富戏剧感染力的艺术效果。在中西乐器使用的比例上,由于创编者采用了较多数目的西方管弦乐器,所以声浪巨大的戏曲打击乐队,未能将其他乐器全部压下去。西方管弦乐队与民族打击乐队相互烘托的乐队形式,给《沙家浜》的音乐增添了丰富的艺术表现力。鉴于京剧《沙家浜》在西方管弦乐器利用方面取得的成绩,在后来就又出现了一部革命交响音乐《沙家浜》。不难想象,如果没有前者丰富的音响效果的话,也不会有这部类似于欧洲清唱剧的“交响音乐”《沙家浜》。

总之,革命现代京剧《沙家浜》无论在思想上、艺术上,都达到了当时主流意识形态对“样板戏”的所有要求。在声腔的创造性方面、在乐队的丰富性方面、在人物性格的个性化方面、在对西方管弦乐队的创造性运用方面,在当时都取得了一定的成就。

《红色娘子军》^①

剧情:海南岛女奴吴琼花不甘受恶霸地主南霸天压迫,多次出逃未遂。后在假扮侨商的共产党员洪常青指引下,参加了红色娘子军,经受战斗考验和党的教育,明白了参军不仅是为报私仇,而应为解放穷苦大众的道理。在一次战斗中,洪常青因掩护撤退不幸被俘遭杀害。琼花化悲愤为力量,配合主力部队,攻入椰林寨,消灭了南霸天地主武装。

革命现代舞剧《红色娘子军》是根据同名故事影片改编的。早在1963年,周恩来总理观看北京舞蹈学校实验芭蕾舞团演出《巴黎圣母院》的时候,就对舞蹈工作者提出了“搞一点革命化、大众化的作品”,“要搞革命题材的剧目”^②的要求。之后,中央歌剧舞剧院芭蕾舞团(中国芭蕾舞剧团的前身)的编导李承祥、王希贤经过讨论,决定把梁信的同名电影《红色娘子军》,作为中国第一部芭蕾舞剧来搞。当时的文化部副部长林默涵当即决定由赵沅组织音乐的创作班子,由李承祥负责编导和演员的选择。经过海南的实地生活,1964年夏天,芭蕾舞剧《红色娘子军》的雏形诞生了。当年,毛泽东主席观看了这部舞剧之后,做出了这样的评

① 本节根据王鸿昫:《舞剧〈红色娘子军〉舞蹈音乐研究》(《中国音乐学》2004年第3期)的内容压缩、改写而成。

② 王克芬、隆荫培:《中国近现代当代舞蹈发展史》第279页。人民音乐出版社1999年9月出版。

价：“方向是对的，革命是成功的，艺术上也是好的。”^①首演创作班子的人员构成情况是这样的，作曲：吴祖强、杜鸣心、戴宏威、施万春、王燕樵；编导：李承祥、王希贤、蒋祖慧；主演：白淑湘、刘庆棠、吴静姝、李新盈、李承祥、万琪武等。

江青认为这部剧目有深入加工的价值，便在 1965 年把此剧纳入自己的范围。于是，这部在建国初期的 17 年中就已存在的芭蕾舞剧，正式进入了“样板戏”的行列。江青开始领导《红色娘子军》的修改工作之后，在 1969 年对该剧做出了较大规模的修改。“按照江青同志的指示，为了把洪常青、吴清华等无产阶级英雄形象塑造得更加完美，我们从舞蹈、音乐和舞台美术等几方面进行了反复推敲，多次加工。”^②各方面的修改与加工，是本着这样的原则来进行的：1. 创造和运用精美的、典型化的舞蹈语汇，来塑造剧中的无产阶级英雄人物。2. 舞剧音乐必须从革命的政治内容出发，要服从舞蹈，要为塑造无产阶级英雄人物服务。3. 舞剧中的舞台美术，必须为塑造无产阶级英雄人物服务，要讲究一个“洁”字。^③其中的第一点，就是对舞蹈本体创作提出的要求。所谓“精美的、典型化的”舞蹈语汇，就是要求创作高度凝练的、典型化的舞蹈主题动作组合，并且以这些主题动作组合贯穿全剧的始终。其中的第二点，是出于江青的指示，江青对音乐创作人员的要求是：音乐要从内容出发，要服从舞蹈，要为塑造无产阶级英雄人物服务。根据这个要求，音乐必须明确、简单。所谓明确，就是要高度地概括英雄人物最典型、最崇高的精神品质；所谓简单，就是要易懂、易记、易于舞蹈。江青对音乐主题的运用也非常重视，她亲自为创作人员提供了小提琴曲《流浪者之歌》、二胡独奏《江河水》等音乐材料，让创作人员按照这个模式创作吴清华等主要人物的主题音乐。其中的第三点，是对舞剧舞台环境塑造的要求。“洁”字的标准，就是要根据思想纯正、艺术纯洁的舞蹈、音乐本体的要求来营造舞台美术环境。从舞蹈视觉文本和音乐乐谱与听觉文本上来看，创作组创造性地达到了以上的要求。

① 中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970 年第 7 期，第 2 页。

② 迈新：《争取更大进步，争取更大胜利——谈革命现代舞剧〈红色娘子军〉精益求精的加工》，《人民日报》1967 年 1 月 4 日，第 2 版。

③ 中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》杂志 1970 年第 7 期，第 4 页。

音乐在创造的基础上还有意识地与海南地域的音乐特性相契合,在一些抒情的段落中都可以体会到热带情调的音乐。其中的一些音乐片段(如《快乐的女战士》和一些声乐片段等)成为当时和以后音乐会上的保留曲目。由于舞剧《红色娘子军》音乐本身的吸引力和其他的一些原因。该剧还被移植成京剧的形式,也被改编成钢琴组曲等。舞蹈的创作基础是欧洲芭蕾舞的基本表现形式与中国古典舞、中国民间舞的融合,创造性地运用了许多中国民间舞和中国古典舞的表现手法,也创造性地打破了西方芭蕾艺术的基本表现形式与表现手段。

全剧由序曲、序幕、六场(其中在第五场与第六场之间,有一个过场)组成。舞剧的音乐由三个基本主题贯穿而成,这三个基本主题是:娘子军连队主题《红色娘子军连连歌》、吴清华主题、洪常青主题。其中的连队主题是对原电影音乐中《红色娘子军连连歌》的直接引用,音乐形象清新洒脱、充满了朝气和活力。

吴清华的主题充满了愤怒和抗争,还有一些抑郁的成分,主要是暗示她过去的苦难生活经历,羽调式上组织起三连音的音型,使主题充满了戏剧性张力。作曲家在“顺从”江青“淫威”的同时也发挥了自己的艺术创造力,三连音、小调式因素的使用,是对江青的“顺从”;富于民族特性的音乐旋律,则是作曲家的独创。同时,吴清华的主题与娘子军连队主题有“血缘”关系,因为作为主体核心的三个音(la、re、mi)是相同的。洪常青的主题刚毅、高大、果敢、勇猛,是理想化了的共产党人的化身。

序曲(46小节) 整个序曲作为背景音乐而存在,没有舞蹈设计。娘子军连队主题在这里起到了塑造典型环境、交代故事梗概的作用。与西方芭蕾序曲简明扼要的结构要求,也是一致的。

序幕 满腔仇恨,冲出虎口(85小节) 在这段舞蹈音乐中,高昂、激越、反抗的“清华主题”(5~13小节)成为核心。在哀怨、同情交织在一起的“二难友的舞蹈”(14~19小节)之后,高昂、激越的“清华主题”再度出现,在这个主题的伴奏下,出现了吴清华与南霸天管家区广四的双人舞片段。在这段双人舞中,欧洲传统的模式被革命性地解构了。双人舞中的男性,已经不再担任“双杠”的角色,两者的亲和性互动模式也不复存在。取而代之的是不共戴天的“对打”与“搏斗”模式。在这段具有中国传统戏曲武打特点的双人舞蹈中,男性不再以挺拔、强势的形象出现,而是以卑鄙、嚣张的形象与吴清华的强势、高大形象形成对比。当吴清

华冲到牢门,居高临下地做出一个中国传统戏曲中“亮相”的造型时,这种崇高与卑鄙的视觉对比感受更为强烈。

第一场 常青指路,奔向红区 第一段舞蹈是“老四与团丁们的舞蹈”(57 小节)。由于当时在音乐创作中不允许使用无调性或多调性的手法,所以,这段音乐的调性是比较明确、清晰的。为了塑造阴暗势力,作曲家们在单簧管的最低音区使用连续十六分音符的跑动手法,暗寓敌人的紧张与蠢笨。随后第二小提琴与第一小提琴、加弱音器的小号奏出切分节奏的刺耳音型。在音乐的伴奏下,团丁的群舞采用的是中国传统戏曲“跑场”的表现手法;区广四的领舞,从第一点位到第五点位做出一连串的“蹦子”。编导以此塑造敌人的张牙舞爪与不可一世。第二段舞蹈是“清华独舞”(38 小节)。吴清华在独奏小提琴的伴奏下,表演的“亮相”动作是对京剧艺术的借鉴与发展。其下身造型的特征是“足尖弓箭步”,上身造型的特征是“提筋握拳”。由于在序幕中吴清华的“亮相”是被镣铐捆绑着的,所以在序幕中吴清华的艺术形象未能展开,这段独舞则是对吴清华内心世界的揭示。“清华主题”在这里转而以相对柔和的降 B 调陈述,速度、力度与表情也相对放慢、减弱与抒情。在这段音乐的伴奏下,吴清华以系列的古典技巧“穿翻身”、“扑步”等动态的与定格的动作,表现内心的无限仇恨与无可皈依的茫然。第三段“团丁搜捕清华”、第四段“清华与老四搏斗”、第五段“清华反抗”是一系列现实主义的表现手法的组合。在这里,作曲家与编导家运用大量写实的音乐与舞蹈手法,表现故事情节、塑造戏剧性冲突。高音乐器与低音乐器成为正反两个形象的代表,两者交错对比性展开,营造邪恶势力对正义与善良人们迫害的情景。吴清华在这里以“足尖碎步”、“劈叉跳”、“掀身探海”、“倒踢紫金冠”等系列中国古典、民间与芭蕾的舞蹈技巧,表现自己与敌人不共戴天的仇恨和宁死不屈的反抗。第六段又是一段“清华独舞”,这段舞蹈比较短(只有 33 小节),是一个洪常青出场的过渡性段落。饥寒交迫、孤独无靠、身负重伤的吴清华在拉长、缓慢、变形的“清华主题”的伴奏下,向观众展示出自己茫然、无着的心迹。加弱音器的第一小提琴与琵琶的齐奏,把这种悲凉的气氛塑造得更加鲜明。第七段“洪常青指路”是第一场的高潮性段落,也是该场的“点题”之作,该段舞蹈比较长(165 小节)。从艺术手法上来看,这是一段叙事与抒情综合进行的段落。第一部分常青与小庞侦察的双人舞是叙事性的,也是常青的“亮相”

段落。在这个段落中,作曲家把全剧的乐器基本上都调动了起来。整个管弦乐队加全部的中西打击乐器,在管弦、钟鼓齐鸣的庄严气氛中,“常青主题”首度出现,演员在这个主题的伴奏下以京剧的“跑圆场”、“亮相”动作,出现在舞台上。这段舞蹈在音乐方面、动作方面及舞台灯光设计方面,都是整场的高潮点。显然,创作群体是在以隐喻的方法,暗示洪常青为孤苦伶仃的吴清华带来了生的希望。随后就是几段写实与叙事相结合的舞段。

第二场 清华控诉,参加红军 全场由五个舞段组成。第一段“军民欢庆‘红色娘子军连’的诞生”(57小节),是由加入短笛的双管编制乐队与女声二部合唱组成的喜庆、辉煌的乐段。女声合唱的发音方法,具有典型的“文革”色彩——喊唱。在这种音乐的衬托下,娘子军连做出一系列的队列往返展示,这种展示方法是“文革”时期队列舞蹈的典型。舞台设计与调度充分体现了“为塑造无产阶级英雄人物服务”,“讲究一个‘洁’字”^①的审美理念。灯光全部开启,天幕的背景是蓝天白云,布景是鲜红色的木棉花。这一系列的“红”与“洁”,与舞蹈演员身上的红五星、红领章相映成趣、相得益彰。第二段“娘子军操练”是一个比较长大的综合舞蹈段落(160小节),其中有若干个小舞段:“连长独舞”是一个芭蕾形式加民族舞蹈功夫的段落,“女战士射击舞”是主创人员深入部队生活以后的创作,编导大胆地把射击动作的静态造型与下身芭蕾的动态舞蹈有机地糅合在一起。提琴组演奏的“射击主题”灵巧、果敢,与铜管乐器二分音符的重音和弦形成对比关系。暗示娘子军女战士的灵活与勇敢。“长青刀舞”的主题由圆号演奏,音乐有力、果敢,洋溢着雄浑的阳刚之气。舞蹈设计比较集中地借鉴了中国传统武术的技巧与组合方法,与音乐风格相互映衬。随后的“女战士刀舞”、“小战士独舞”、“女战士刺杀舞”,在舞蹈方面是对洪常青刀舞风格的延续,在音乐方面是对“女战士射击舞”的发展。第三段“赤卫队员五寸刀舞”是一个民族风格浓郁的段落(93小节)。在乐队中加入了色彩鲜明的唢呐和音响明亮的民族打击乐器——小堂鼓、小钹。唢呐的吹奏,发出了号召性的引子。随后,小号在小堂鼓的伴奏下演奏出强悍、潇洒的舞蹈性较强的“五寸刀(匕首)舞”主题。这段赤卫队员群舞的设计具有浓郁的民族性。除了民族的服装、

① 中国舞剧团:《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》,《红旗》杂志1970年第7期,第3页。

民族的道具之外,整段舞蹈都是建立在中国武术、古代武舞动作与风格的基础上的。譬如:双手的“左刺”、“右刺”,“风火轮”等动作,都是在这些传统文化资源的基础上挖掘出来的。第四段“军民联欢”(69 小节)是对前几段舞蹈的总结舞段,集体舞蹈与儿童舞蹈交错进行,是对前面剧情的收束。第五段“清华参军”(145 小节)是一个比较长段的叙事加抒情的舞蹈段落。长笛、单簧管的“清华主题”把人们的视线引向了步履蹒跚的吴清华;随后,竹笛以自由、明朗、气息悠长的“娘子军连歌主题”,给人以豁然开朗、明亮温馨的感受;小提琴在高音区以热烈、庄严的表情,把这个旋律再度引申发展。这样,就与前场昏暗、沉闷、凄凉形成了鲜明的对比。在管弦合奏、强力度的“清华主题”的伴奏下,展开的“清华诉苦”舞段是第二场的另一个高潮点。她控诉南霸天毒打的一组造型有高有低、有正有反:先是面向观众,对连长侧身拉袖,露出伤痕;随后背着观众,低下身来,给娘子军战士和群众看伤。前者是吴清华的正面表现,后者是娘子军战士的侧面反映,这两个不同的侧面,不仅表现了清华个人的深仇大恨,也说明了她的仇恨是整个阶级的仇恨。接着,又以“旁越步”,转身“足尖并立”、“探海翻身”等造型动作接激愤的亮相,再现了被吊绑在南霸天土牢里以及在椰林中被打得昏死过去的情景。最后,随着清华“要求参军”的大段舞蹈语汇,渐渐形成了清华居中,群众有层次地围绕在她的周围的构图。群众以有强烈力度和节奏的动作烘托清华剧烈地旋转,预示着从此走上了革命的道路。

第三场 里应外合,夜袭匪巢 第一段“南霸天做寿”(147 小节)。这个段落的舞蹈性不强,木管乐器在小堂鼓的伴奏下演奏着具有宴乐风格的欢快背景音乐,它以广东音乐的因素组成,以突显地域性。而舞台上表演的却是南霸天的应酬寒暄,几乎没有什么舞蹈性,编导运用的是戏剧的“走场”手法。第二段“丫头们的舞蹈”(48 小节)比较短暂,木管组演奏着似乎是欢快的“喜庆”音乐,而丫头们的舞蹈却是毫无表情的、木讷的。第三段“黎族舞”(72 小节)是一个具有浓郁民族色彩的段落,由于娘子军的故事发生在海南地区,创作者为了突出地域性,也为了故事情节发展的需要,设计了这段舞蹈。音乐和舞蹈动作,都源自于创作者对海南地区民族艺术的挖掘。虽然整体的情绪是压抑的,但是黎族民间音乐舞蹈的基本风格没有受到过多的影响。身穿民族服装的姑娘们,在芦笙及其他乐器的伴奏下跳起了外表轻盈、内心却充满了仇恨舞蹈。

第四段“常青深入虎穴”(54 小节)是一个叙事性的段落,在这里,哑剧的手法得到了充分的运用。“常青主题”仍然伴随着他的出场,只是使用了单簧管的弱奏,以此暗示常青的化装身份。第五段“团丁大刀舞、老四拳术舞”(54 小节)是一段典型的舞蹈段落,在这个舞段中,男性特征要予以表现,但是又要注意他们的政治属性。音乐的创作和舞蹈的编导都做得比较好,雄性的音乐听起来是粗野、笨拙的,刚性的舞蹈看起来是虚张声势的。之后的第六段“清华暴露战斗信号”(176 小节)、第七段“红军攻占匪巢”(72 小节)、第八段“常青号召,开仓分粮”(28 小节)、第九段“常青关切地询问情况”(29 小节)都属于叙事性的舞段,舞蹈动作是在以上动作基础上的发展,音乐素材全部基于前面所列的材料。

第四场 党育英雄,军民一家 第一段“政治课”(29 小节),这是一段宽广、庄严的音乐,主题由提琴组奏出后,木管组予以呼应,然后发展为乐队的全奏。情绪由思索、徐缓,转化为高昂、激越。暗示通过庄严的政治课,战士们(尤其是吴清华)的思想开始深化、成熟。第二段“清华独舞”(72 小节),这是一段内心跌宕起伏的舞蹈段落。由于这是一个内心独白式的舞段,所以现代芭蕾的抒情性特征在这里得到了比较充分的表现。吴清华通过这段独舞,结合自己的身世,展示自己对毛泽东“无产阶级只有解放全人类,才能最后解放无产阶级自己”的深刻理解。这段舞蹈的主题动作是“双手握拳高举”,这是传统舞蹈中的“鹤立式”与芭蕾技术中“阿提久”的综合。这个动作是对她第一场的“亮相”动作的发展。清华的音乐主题依旧,但是在这里愤怒的情感不在了,取而代之的是心平气和的冷静思考。第三段“清华、连长打靶双人舞”(96 小节)是第一场中红军女战士操练主题动作的变化发展,上身做出各式投弹、瞄准、刺杀的典型动作,下身仍然是芭蕾的典型脚尖步伐。中与西、现代与传统,在这里得到了融会贯通。第四段“红军连队欣欣向荣”(53 小节)是一个过渡性段落。第五段“女战士和炊事班长的舞蹈”(109 小节),这个舞段中的音乐与舞蹈,都是该剧种的经典性段落。双簧管以自由的速度奏出的慢板引子,来自于歌曲《万泉河水清又清》。随后便是一段快速(每分钟 138 拍)的“过门”,英姿飒爽的女战士舞蹈主题(A 段),由单簧管奏出。这个主题再由第一与第二小提琴奏出,使这种情绪得以持续。这段音乐的中段(B 段)是一个抒情的段落,主题由低音木管乐器和大提琴奏出,音乐真挚、深情。之后,就是对 A 段的再现。在舞蹈方面,飒爽英姿

的红军女战士的舞蹈主题动作的设计基础,就是“大跳”、“五位吸腿转”。在这个基础上,芭蕾艺术的群舞手法得到了表现。第六段“乡亲们慰问红军”(92小节)是一个抒情性的舞蹈。仍然是由双簧管奏出“万泉河水”的音乐主题,在经过情绪活跃的连接段落以后,引出了混声四部合唱《万泉河水清又清》,这首歌曲是作曲家直接从海南民歌《五指山歌》改编而来。在歌声的伴奏下,慰问的民众跳起了民族色彩鲜明的群体“斗笠舞”,该舞的基本动作来自于黎族民间舞蹈,队形排列方面编导有自己的独创,独创表现在前排队列与后排队列的对比性舞蹈(各种舞蹈动作元素和空间调动的对比)。第七段“常青感谢乡亲们的深情厚谊”(17小节)是一个非常短小的哑剧式的过渡段落,随后便引出了第八段——“军民联欢”(104小节)。“军民联欢”由几组风格各异的舞段组成:“清华、连长双人舞”矫健,“老炊事班长的舞蹈”诙谐,“常青和男战士的舞蹈”刚烈,“军民集体舞”热烈。由于不能使用传统芭蕾的基本手法——男女双人舞,所以在其中的女战士的舞蹈中,运用了同性的双人舞形式,舞蹈者分别做出左右的“则旁腿”,形成一种对称的美感。在“军民联欢”中,红军战士一字排列,群众一字排列,然后两列长队做对比性的展开,也形成了一种对称的美感。男战士的群舞采用的是队列操的形式,中间加入了“空转”等舞蹈技巧,以此烘托他们的阳刚之气。这些段落的音乐与舞蹈材料,都来自于前面几场。第九段“紧急集合,奔赴战场”(42小节)也是一个过渡性段落,舞蹈特点是军队的队列性走场比较鲜明。

第五场 山口阻击,英勇杀敌 第一段“红军主力转移,常青部署任务”(63小节)是一个叙事性的舞段。开场时由洪常青和众战士做出了一个富于雕塑感的造型,音乐的基本材料来自娘子军连歌和“常青主题”,一个是小调式的刚毅主题,一个是大调式的果敢形象,两个主题交替展开,为这段叙事舞蹈提供了表演空间。第二段“清华和战士们的阻击舞”(130小节),音乐的材料来自“清华主题”,不过这个主题在这里被变形处理了,音乐形象由愤怒、反抗,转化为勇猛、顽强;“阻击舞”的基本舞蹈组成材料是“燕式跳”、“分腿跳”及前面使用过的“投弹”动作;同时,还使用了“男滑叉”、“女跪转”的技巧,以此表现红军战士如“下山虎”般迅猛。第三段“严阵以待,奋勇杀敌”与第四段“清华与团丁对打的舞蹈”(共142小节),这段音乐犹如奏鸣曲中的展开性段落。在这个段落中,前面出现过的各种音乐主题的“音素”都被有机地穿插了进来,以复杂的

节奏、错综的织体、不协和的和声,做出种种展开性变化,以此突出战斗的激烈程度。在舞蹈方面,这个段落运用得比较多的是中国戏曲中的“把子功”,具体的技巧有“抄手曼子”等。因为传统的芭蕾中没有这种战斗场面的描写方法,所以创作人员便大量地从中国传统戏曲以及武术中借鉴。第五段“二战士与匪兵格斗的舞蹈”(72小节)是一个过渡性段落,相当于音乐作品曲式中的连接部。第六段“红旗舞”(63小节)也是一个连接段,不过这个短暂的段落侧重的是抒情性,以便于把观众的注意力从紧张的战斗中“切断”开来,以免审美注意力过度紧张之后产生疲劳。第七段“常青将公文包交给清华”(21小节)是一个叙事性的段落,第八段“常青、二战友的战斗舞蹈”(129小节)是一个表现性的段落,以舞蹈(“平转”、“空转”、“二位转”、“投弹”等动作与造型,戏曲“格斗舞”手法等)与音乐(常青主题动机不断重复、连续三连音、连续的上行级进等)的手段,表现常青与战友负伤与牺牲的悲壮场面。第九段“常青巍然屹立,怒视群匪”(38小节)是一个比较短的舞段,但是这个段落却是整场的“亮点”。当身负重伤的洪常青被敌人发现的时候,管弦乐队以极强(*mf*)的力度齐鸣,舞台上则出现了“电闪雷鸣”,洪常青以弓步站立双臂展开的造型,“巍然屹立,怒视群匪”。创作人员把英雄被捕的悲壮,营造得“惊天地,泣鬼神”。

过场 排山倒海,乘胜追击 这是一个气势辉煌的连接场,红军战士在激越、快速、一往无前的音乐伴奏下,以队列舞的形式展开。音乐的基本材料来自娘子军连歌,队列舞的动作基础是“弓箭原地滑步”,在随后的展开中“片腿转”、“大跳——射击”成为展现战士勇猛精神的基本手法。这个过渡性的段落,为第六场的胜利结局埋下了伏笔。

第六场 踏着先烈的血迹,前进!前进! 第一段“慌乱的南贼老巢”(162小节),这是一个没有舞蹈性的段落。两只小号以加弱音器的方式奏出不协和的双音,弦乐器则以连续的十六分音符予以接续。慌乱、惊恐的敌匪群像,便在这个音乐背景中纷纷亮相。第二段“南贼、老四垂死挣扎”(82小节)是两位反面人物的“自白”段,第一大管与大三弦以暗哑的音色齐奏出一个踉跄、绝望的主题。二人以“弓腿”、“哈腰”的身体造型和哑剧的对话手段,表现出黔驴技穷、孤注一掷,试图以洪常青作为最后筹码的反面人物心理。第三段“洪常青大义凛然,英勇就义”(238小节)是该场中的核心段落,该段以长大的篇幅精细地描写了洪常

青的英雄心理,深刻地表现了他与南霸天的矛盾冲突。在这个段落中,音乐都是从“常青主题”上发展而来的,中间还穿插了洪常青向往娘子军连时出现的“连歌主题”。在表现常青与南霸天斗争场面的时候,“常青主题”音素与“南霸天主题”音素交错展开、跌宕起伏,最终“常青主题”占据了主导地位。在洪常青走向火堆的时候,乐队奏出了这个时期通常使用的程式化了的“就义主题”——《国际歌》。在舞蹈设计上,常青以左右开弓的“剑指”怒斥敌人。接着,“剪式变身跳”、“飞脚片腿”、“吸腿转”、“飞脚”、“空转”等一系列中国古典舞与西方芭蕾舞的动作组合一气呵成,不露痕迹;随后,通过“旋风空转”、“燕式跳”、“凌空越”、“挥鞭转”等等,连续做出了三次稳定的“亮相”,深刻表现了他大义凛然、视死如归的气概。这段音乐与舞蹈是全剧后半部分中的“重头戏”,音乐与舞蹈的创作都做到了抒情和激情的统一,生活气息与人物形象的统一。第四段“红军攻打椰林寨”(76 小节),第五段“清华处决南贼”(38 小节),第六段“解放”(41 小节),第七段“化悲痛为力量”(187 小节),第八段“向前进,向前进!在毛泽东的旗帜下胜利向前进!”(34 小节)。是一系列戏剧性场面的展示,音乐的整体特征是既有战斗的跌宕起伏,又有悼念的深情庄严;舞蹈的特点是格斗舞的地位比较突出,队列舞的比重较大。一切音乐主题在这里都得到了再度展示,最终在混声四部合唱的《红色娘子军连歌》的歌声中结束全剧。这样,音乐也就与序曲“合拢”。

革命现代舞剧《红色娘子军》的创作,在艺术形式和思想内容上都达到了当时的最高水准。如上(第二部分)所述,音乐与舞蹈的创作者在创作、修改与加工的整个过程中,都是本着这样的创作原则来进行的。这就是:1. 政治标准与艺术标准的统一;2. 革命的现实主义和革命的浪漫主义的统一;3. 浓厚的生活气息与鲜明的人物形象的统一;4. 西方传统、中国传统与现实要求的统一。《红色娘子军》创作的艺术基础是:西方芭蕾舞剧的基本表现形式、中国古典舞与民间舞的融会贯通,西方舞剧音乐创作技法与中国民间音乐表现手法的融会贯通。创作的思想基础是:革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合。该剧的音乐创作在遵循“革命化、民族化、群众化”和江青的一系列“指示”的政治要求基础上,在艺术上也取得了一定的进步;从舞蹈本体层面上看,该剧在芭蕾艺术中国化的道路上,迈出了成熟的一步。历史地看,《红色娘子军》在创作观念、批评标准、音乐形态、舞蹈形态等方面,都存在着浓重的历史局限。具体

看来,《红色娘子军》沾带着“文革”“帮派文艺”的鲜明印记。“三对头”^①、“三突破”^②、“三陪衬”、“三突出”^③等,“三字头”的“样板戏”批评“三字经”,在《红色娘子军》上具有突出的表现。显然,创作班子就是严格按照这种“帮派文艺”的创作观念进行艺术创作活动的。虽然《红色娘子军》创作的时候,还没有出现“三突出”的政治批评标准,但是在此之前出现的一系列“极左”的艺术创作批评标准与江青的一系列讲话、报告等文献以及创作班子一系列的体会文章、评论文章等,都明确无误地展示出了这种时代气息。舞剧人物的造型、戏剧的情节、音乐的旋律、音乐的结构等,都是严格地按照这种“帮派文艺”的创作原则展开的。经过这种“标准”的“匡范”之后,舞剧的音乐与舞蹈,都成为政治运动的“得力武器”。由于外部历史与政治的原因,《红色娘子军》成为一部艺术上有一定成就,政治上有时代“污点”的“当代经典”。

《白毛女》^④

剧情:20世纪30年代的一个除夕,河北杨各庄贫农杨白劳外出躲债,回家后被地主黄世仁逼死,其女喜儿先被抢 to 黄家做丫鬟。喜儿的未婚夫王大春痛打了狗腿子穆仁智,投奔八路军。喜儿在黄世仁家受到了百般虐待,不甘受辱的喜儿奋起反抗,并得到了张二婶帮助,逃往深山。在深山中苦熬三年的喜儿,头发变白。1938年春,大春所在部队来到杨各庄,喜儿获救,报仇雪恨。

芭蕾舞剧《白毛女》^⑤取材于20世纪40年代诞生的同名歌剧,歌剧

① 所谓“三对头”,就是指“性格对头,情感对头,时代对头”。“性格对头”就是戏剧中的人物的性格,必须有鲜明的英雄主义的典型性格;“情感对头”就是戏剧人物的个人情感,必须与无产阶级整体的情感完全统一起来;“时代对头”就是音乐所歌颂的时代,必须是毛泽东所开创的“火红的时代”。(《红旗》1970年第2期,第5页)

② 所谓“三突破”,就是指:第一打破行当,第二打破流派,第三打破旧格式。(《红旗》杂志1970年第2期,第5页)

③ 所谓“三突出”,是于会泳在《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》(《文汇报》,1968年5月23日第1版)中提出来的。后经过姚文元的“润色”以后,以“初澜”的“笔名”发表出来。原话是这样的:“在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物。”(初澜《塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本方针》,《人民日报》1974年6月15日,第1版)

④ 本节根据王鸿韵《芭蕾舞剧〈白毛女〉舞蹈音乐研究》(《星海音乐学院学报》2004年第3期)压缩、改写而成。

⑤ 该剧在1994年举办的“中华民族二十世纪舞蹈经典作品”评选活动中获得“金像奖”。

《白毛女》是 20 世纪中国歌剧史上的里程碑式的巨作,1945 年 4 月演出于延安。该剧是延安地区的一批文艺工作者在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后,响应号召“走向民间”、向民间学习后的产物。歌剧《白毛女》是以中国民间流传的传奇性故事“白毛仙姑”为蓝本改编、创作的,音乐素材大量地取材于民间说唱、戏曲。编剧、作词:贺敬之、丁毅;作曲:马可、张鲁、李焕之、瞿维等。

20 世纪 50 年代末期歌剧《白毛女》曾经被改编为京剧,但没有取得成功。1965 年在第六届“上海之春”艺术节上,由上海舞蹈学校演出了根据原歌剧剧本改编的现代芭蕾舞剧《白毛女》。音乐作曲(编曲):严金萱等;配器:陈本洪、张鸿翔、陈燮阳等;舞剧编导:胡蓉蓉、傅艾棣、程代辉、林泱泱;舞美设计:胡冠时、杜时象、朱士扬等;表演:蔡国英、顾峡美、凌桂明、孔令璋、董锡麟等。1967 年 4 月 24 日,江青陪同毛主席观看了这部舞剧,毛主席看过后称赞了此剧,江青也趁机对剧组人员说:“这个戏我要了。”

延安时期的话剧本和歌剧本的情节都比较朴实,杨白劳因交不起地租,被迫将女儿喜儿卖给了地主黄世仁。之后,杨白劳觉得对不起自己的女儿,便喝卤水自尽了。黄世仁看中了喜儿便将他强行奸污,喜儿悲愤交集,逃往深山。由于长期风餐露宿,头发变成白色。后来,她的旧日情人王大春随解放军回到家乡,镇压了黄世仁为喜儿报了仇。但是,这样的内容是不符合“文化大革命”时期的意识形态标准的。所以,在芭蕾舞剧中对这样的情节进行了修改。首先,改杨白劳的自杀,为被地主黄世仁及其“狗腿子”穆仁智活活打死;然后,又把喜儿被奸污的情节,改为喜儿奋起反抗地主的迫害,在张二婶的帮助下逃往深山。这样一来,人物的反抗性格得到了突出,阶级矛盾被刻画得更加鲜明。作品的创作主旨是:“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人。”

乐队编制采用的是双管制的中西混合管弦乐队。

中国管乐器有:G 调竹笛。

中国打击乐器有:板鼓、小堂鼓、小锣、京锣、武锣、大锣、小钹、铙钹、碰铃、木鱼。

中国弦乐器有:大三弦、板胡。

木管乐器有:短笛、长笛(2 支)、双簧管(2 支)、降 B 调单簧管(2 支)、大管(2 支)。

铜管乐器有:F调圆号(3支)、降B调小号(2支)、长号(2支)。

打击乐器有:定音鼓、三角鼓、铃鼓、小军鼓、钹、吊钹。

弹拨乐器有:铝板钟琴、竖琴。

弦乐器有:第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴。

全剧由序曲、序幕、八场组成:

序曲(65小节) 序曲是全剧主题音乐的陈述,基本材料是歌剧中喜儿的主题《北风吹》和杨白劳的主题《漫天风雪一片白》。整个序曲是一个单乐段的结构,没有舞蹈设计。“喜儿主题”在这里起到了塑造典型环境、交代故事梗概的作用。“杨白劳的主题”没有全面展现,只是作为引子短暂地呈现出来。由于“杨白劳主题”具有悲壮、深沉的特性,所以当这个主题由第一、第二小号以齐奏的方式演奏出来之后,舞剧的悲壮氛围就简明扼要地得到了提示。由第一、第二小提琴演奏的“喜儿主题”以压缩变化的方式反复呈现了三次,在第二、第三次出现的时候加入了木管乐器。喜儿主题采自原歌剧中由马可、张鲁、李焕之、瞿维等人创作的喜儿的主题唱段《北风吹》,该音乐材料取自河北民歌《小白菜》。

序幕(79小节) 这是一个音乐、舞蹈兼备的段落,女声独唱与混声四部合唱辅助着雕塑性的舞蹈造型。这是一个塑造历史背景、表现故事氛围的序幕。人声独唱与合唱表述了这个时代的人们对“旧社会”的控诉:

看人间,往事几千载,劳苦的人啊,受剥削,遭迫害。

看人间,哪一块土地不是我们开?! 哪一片山林不是我们栽?! 哪一间房屋不是我们盖?! 哪一亩庄稼不是我们血汗灌溉?!

可恨地主狗汉奸,土地他霸占,庄稼是私财,又逼租子,又放高利贷。

多少长工被奴役,多少喜儿受苦难。穷苦的人啊,地做床来天当被盖。

诉不尽的仇恨啊,汇成波浪滔天的江和海!

压不住的怒火啊,定要烧毁黑暗的旧世界!^①

这段“点题”音乐不是来自原歌剧,而是舞剧作曲家独立的创作。舞蹈在音乐的伴奏下做出一个个富于造型性、雕塑感的动态典型形象。在这里,长工的苦难、地主的严酷、狗腿子的嚣张等,都被浓缩在一个短小的序幕之内。跌宕起伏的剧情,就是在这个时代背景下展开的。

① 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱,第11~21页。上海人民出版社1973年10月第1版。

第一场《深仇大恨》 (一)“北风吹”(36 小节)。徵调式的抒情旋律,在长笛 G 大调温馨、悠长的散板引子的导引下缓缓流出。喜儿的主题舞蹈动作是比较典型的古典芭蕾系列组合,在女高音独唱的伴唱下,她的独舞由两段构成。第一段在经过“代弗洛佩”后,是一个漂亮的“阿拉贝斯克”以及“德·克泰”和轻巧的“隆·德让·昂莱尔”,这一组合系列把喜儿天真、活泼的性格凸显出来。第二段的典型动作是穿插有“阿提久”的连串的“阿拉贝斯克”,这段系列组合,把喜儿盼望爹爹回家过年的急切心情表现得淋漓尽致。(二)“窗花舞”(150 小节)。欢快、跳跃、快速的窗花舞主题,由双簧管、长笛先后奏出。这个舞段是一个非再现的三部性结构,舞蹈形式是喜儿的独舞与四人舞的呼应与结合。其中 A 段的第一部分是“女友四人舞”,第二部分是喜儿与女友的舞蹈;B 段的第一部分又回到“女友四人舞”,第二部分是喜儿的独舞;C 段是喜儿独舞与女友四人的混合舞蹈。在这段欢快、清新的舞蹈中,编导主要以古典芭蕾的“阿提久”、“八朗塞”和中国古典舞的“小射燕”的组合,作为舞蹈的主题动作。(三)“阶级情义深”(75 小节)。这是大春主题的展示舞段,G 大调三拍子快速的旋律,形象地塑造了大春的阳刚之气。大春的舞蹈主题动作主要由四位转、空转、“图尔·弗耶泰”、打击、吸腿托掌亮相组成。当大春主题展示之后,音乐由快速的 $\frac{3}{4}$ 拍转为慢速、深情的 $\frac{2}{4}$ 拍。“喜儿”主题在竖琴的伴奏下,由小提琴独奏出来,这是一个表现二人爱慕之情的舞段,编导运用隐晦的方式表现了二人的纯真爱恋。(四)“仇恨怒火燃胸怀”(33 小节)。在木管乐器快速上下流动音型和小提琴震音的衬托下,由男声独唱的“杨白劳主题”第一次全面地展示出来,这个主题取自原歌剧,唱腔兼有欧洲歌剧宣叙调和中国戏曲、说唱的韵味。杨白劳的上场采用的是背身倒退步的方式,上场后首先是一个托掌亮相。这个动作将杨白劳倔强的性格和敢于向黑暗社会抗争的气魄表现出来。接下来的舞段多以“错步”、“串翻身”、“吸腿转”塑造杨白劳顶风冒雪、艰难跋涉的人物形象。(五)“迎爹爹”(33 小节)是一个快速的过渡性乐段(舞段)。(六)“扎红头绳”(68 小节)是一个表现喜儿天真、活泼、可爱,杨白劳慈祥、温柔的著名段落。音乐与舞蹈都具有鲜明的艺术特色。在小提琴、三角铁后起八分音符的伴奏下,富于特色的板胡首先奏出了欢快的“扎红头绳主题”,之后分别由男中音、女高音陈述。舞蹈方面“扎红头绳”是一个三段体的结构。第一段是喜儿的独舞,在手摇头

绳,五位立足尖之后,做左右两侧轻快的“勒蒂雷·雷勒韦”,以及“格利莎”等动作;第二段是杨白劳为喜儿扎头绳的表演,采用的是形象化的舞蹈手法,舞蹈材料直接来自于生活现实;第三段是喜儿的变奏性舞段,主要运用“夏塞”、“法伊”、“弗耶泰”等技巧,把舞蹈的情绪推到了整段的高潮。(七)“黄世仁逼债”(96小节)是一个塑造反面人物形象的段落,作曲家在这里采用音色喑哑的大三弦,形象地勾勒出黄世仁阴险、奸诈、狠毒的形象。在舞蹈方面,黄世仁的两位家丁以“变身跳”出场,引出了穆仁智。穆仁智在一个“鹰式吸腿跳”之后,随即做了一个拉袖子的动作。这一动作将他们霸道、冷漠、不可一世的阶级本性,以及来到杨白劳家的险恶意图,在瞬间传递给了观众。(八)“杨白劳奋起反抗”(31小节)。在这里,“杨白劳主题”由圆号、长号响亮地奏出,象征着杨白劳的拼死反抗。但是在木管组的半音阶下行和弦乐器组的连续三连音下行的“压迫”下,“杨白劳主题”最终在乐队的长颤音中消解。(九)“喜儿哭爹”(24小节)是一个感人肺腑的女声独唱。女高音爆发式的哭腔,一方面来自于北方民间方言;另一方面来自秦腔哭调中的散板拖腔。喜儿以“剪式变身跳”、“变身跳”、五位立足尖、戏剧舞蹈中的“跪地横移”等动作,向乡亲们哭诉爹爹的悲惨遭遇,表达她报仇雪恨的决心。(十)“大春怒斥黄世仁”(25小节)、(十一)“大春等与狗腿子搏斗”、(十二)“大春举斧独舞”(52小节)表现了大春及众乡亲群情激愤的情景。大春的舞蹈采用大幅度的两个连续的“分腿跳”、两个连续的“片腿转”,以及“平转”等动作,把大春满腔的怒火尽情地释放了出来。之后,男子四人舞中的“过门坎”、“变身跳”、“空转”、“弓箭步”等具有雄性风格的动作,为这种情绪的发展做出了很好的渲染。音乐、舞蹈都采用了现实主义的表现手法。(十三)“投奔八路军”(111小节)是一个比较长的舞蹈段落。在这里,用象形的艺术手法表现了“赵大叔出示红臂章”向大春指出未来光明的出路,大春等投奔八路军的场景。舞蹈方面以男子五人舞为主,动作快速、干净、利落。之后,音乐引出了抗战歌曲《参加八路军》。嘹亮的歌声与整齐的队舞,象征了未来的光明。

第二场《冲出虎狼窝》 (一)喜儿和张二婶患难与共(14小节)。在这个表现正面人物的场景中,喜儿与张二婶在富于悲泣、哀怨色彩音乐的伴奏下,舞蹈出自己内心深处的仇恨与不满。(二)狠毒的地主婆(26小节)中加入了木鱼、碰铃等中国打击乐器,用以塑造“地主婆”伪善的外

表与邪恶的内心。(三)“喜儿遭受迫害”(174 小节)是一个长大的舞段,由若干个富于戏剧性、冲突性的舞蹈段落构成。在这里,“喜儿主题”被肢解、变化为若干个音素,以此象征、表现喜儿的遭遇与她的反抗。经过若干戏剧性的冲突之后,紧接着便引出了(四)“冲出虎狼窝”(126 小节)。在经过一个 G 大调主和弦的长音之后,乐队加入了京剧乐队中的板鼓。板鼓富于穿透力、高亢的音色,为喜儿慷慨悲壮的宣叙调陈述,做出了情绪方面的衬托。喜儿唱道:

鞭抽我,锥刺我,不怕你们毒打我。地主豺狼心狠毒,打死爹爹又害我。

血泪仇,诉不尽,新仇旧恨比海深,比海深!我要冲出黄家这虎狼窝。^①

这个舞段是整场的重要段落。舞蹈动作以“平转”、“大跳”、“阿提久”、“阿拉贝斯克”、“变身跳”、“倒踢”、“格朗”、“皮鲁艾特”等为主,用以表现喜儿“冲出黄家这虎狼窝”的决心。

第三场《要报仇》 (一)“张二婶掩护喜儿”(66 小节),这个由单簧管奏出的机警、灵敏的段落主题是由“喜儿主题”变化而来的。(二)“狗腿子追赶喜儿”(79 小节)是一个反面人物的舞段,作曲家用大三弦暗哑的音色、圆号止音奏法和连续三连音进行,塑造了穆仁智追赶喜儿时的狼狈丑态。(三)“喜儿藏身芦苇丛”(31 小节)则使用弦乐器连续的六连音快速进行,表现喜儿机敏、灵巧。(四)“狗腿子悻悻而回”(85 小节)是对“狗腿子追赶喜儿”的发展。(五)“要报仇”(43 小节)是整场的高潮。喜儿的动作以“猫跳”接“五位立足尖”、“四位转”、“阿提久”、“探海翻身”、“变身跳”接“大跳”,以及“点翻身”、“倒踢”等大幅度的舞蹈动作,表现主人公翻江倒海般的内心:

想要逼死我,瞎了你眼窝。我是舀不干的水,扑不灭的火。火不灭,水长流,世代代的仇恨啊,永远刻心头。要报仇!要报仇,要报仇!^②

这时,管弦乐队以全奏的方式回应着喜儿,喜儿以亮相、定格的形式结束第三场。

第四场《盼东方出红日》 整个第四场是对喜儿在深山艰难生活的

① 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱,第 128 至 130 页。

② 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱,第 165 至 167 页。

描写。(一)“进深山”(92小节),在这个舞段中,作曲家充分地运用了管弦乐队的艺术描写与表现能力,为舞剧的整体构思服务。竖琴的刮奏和管乐器的强音和弦,是对外部险恶环境的描写;单簧管在低音区的独奏和小提琴在高音区的独奏,是对喜儿不屈、倔强性格的表现;之后乐队由D大调转到上方四度的G大调,变化了的“喜儿主题”由竹笛奏出;之后乐队由G大调继续转到上方四度的C大调。(二)“抗风沙”(30小节)采用的是木管乐器快速的上下行音阶跑动的方法,塑造风沙的听觉形象;(三)“打野兽”(74小节)中,在“杨白劳主题”以动机的形式出现之后,乐队采用快速的音级跑动和快速三连音的上行。表现了喜儿由弱女子向“白毛仙姑”转化的过程。(四)“顶风冒雪”(90小节),则是对冬天景色和喜儿生活处境的表现与描写。以上几个舞段以象征的方式,表现了喜儿在深山中历经了春夏秋冬的若干转换。逐渐地由“黑发喜儿”变化为“白毛仙姑”。(五)“盼东方出红日”(35小节)是对喜儿(白毛女)在深山经历的总结性舞段。作曲家用女声独唱与合唱相互应答的方式,表现了喜儿对未来的渴望与向往。音乐主题是对第二场(第一舞段)“喜儿与张二婶患难与共”主题的再使用。女声独唱与合唱队唱道:

风雪漫天,喜儿在深山,怀念众乡亲,鞭下受熬煎。

恨难消,仇无边,心潮汹涌如浪翻。

春夏秋冬来复去,报仇雪恨志更坚。

狼嚎虎啸何所惧,

喜儿不灭豺狼心不甘。

为报仇雪恨心绪焦急,我盼啊盼啊!我盼望东方出红日。^①

第一段前半部分的舞蹈,白毛女的动作有舒展的“阿拉贝斯克”、“代弗罗佩·德望”、“变身控后腿”等动作;后半部分的舞蹈变得情绪激越,主要动作有“阿提久”、“掖腿转”、“阿提久转”、“双握拳控后腿”等。第二段由左右两个“孔特勒唐”、“四位转”、“单吸腿立足尖”等动作组成。最后的亮相动作是白毛女面向远方的亮光做“切凯蒂”体系中的“第三阿拉贝斯克”,以此象征她对光明的渴望、对胜利的憧憬。

第五场《红旗插到杨各庄》“话分两头说”,杨各庄的情形发生了根本的变化:(一)“欢迎子弟兵”(133小节)是一个长大的舞段,这个舞段

① 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱,第201至205页。上海人民出版社1973年10月第1版。

由“八路军来到杨各庄”、“儿童献花舞”、“大红枣儿送亲人”三个舞段组成。第一段在 10 小节快速、热烈、欢腾的引子之后,引出了《三大纪律八项注意》整体旋律,以此代表八路军队伍的到来。第二段的音乐主题富于清新、欢快、活泼、跳跃的特点,音乐材料来自于“窗花舞”。在这里,四位手执红花的舞蹈者用前后的“阿提久”、“猫跳”、“射燕”、“安德当”、“四位转”等轻快、活泼的舞蹈,表达了人民对子弟兵的爱戴之情。第三段舞蹈转为慢板,在竹笛悠扬的旋律和竖琴轻盈的琶音伴奏下,引出了深情的女声合唱《大红枣儿送亲人》:

大红枣儿甜又香,送给咱亲人尝一尝。一颗枣儿一颗心,哎嗨哟嗨,心心向着共产党。

啊!一颗枣儿一颗心,心心向着共产党。

军民团结一条心,打败敌人保家乡,革命意志坚如钢,哎嗨哟嗨,永远跟着共产党。

啊!革命意志坚如钢,永远跟着共产党。^①

两段歌词速度不同,第一段歌词是缓慢的每分钟 69 拍,第二段歌词是稍快的每分钟 112 拍。因而第一段的歌声悠扬深情、第二段的歌声坚定真挚。12 人的女子群舞在当时是一个家喻户晓的著名舞蹈,第一段以四人为一组进行队形和动作的排列与对比,第二段以六人为基本单位,做穿插式展开,形成倒三角形之后,以两个斜排队形的造型结束。(二)“大春回到杨各庄”(46 小节)是一个描述性的舞段,在快速上行的连续十六分音符的进行之后,代表人民军队形象的《三大纪律八项注意》和《子弟兵和老百姓》以复调的形式交织在一起。以此象征人民军队来自人民,人民军队与人民心连心的政治寓意。(三)“张二婶诉说喜儿的遭遇”(46 小节)在小提琴急切诉说的旋律之后,引出了富于焦虑色彩的板胡独奏,板胡的独奏随着乐队的发展,逐渐转化为急切的行动。(四)“宣传群众、组织群众”(196 小节)(五)“军民团结、同仇敌忾”(35 小节)是一段管弦乐队伴奏的齐唱歌曲,演唱的是抗战歌曲《军队和老百姓》,作曲家试图用这首抗战歌曲塑造典型环境。

第六场《见仇人烈火烧》 (一)“喜儿进奶奶庙”(70 小节)与(二)“惊慌的黄世仁”(53 小节)是分别描述两种人物形象的段落。前段大义

^① 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱,第 219 至 224 页。上海人民出版社 1973 年 10 月第 1 版。

凜然、气宇轩昂，后段惊慌失措、惴惴不安。在后段中，再度使用了表现黄世仁形象的大三弦，节拍的交错、后起八分音符的频繁使用，塑造了黄世仁若惊弓之鸟、丧家之犬的丑态。（三）“见仇人烈火烧”（66小节）的音乐，采用由弱而强、由慢而快的表现方式，表现了喜儿“仇人相见分外眼红”的状态。《白毛女》在艺术上的一个特点就是每到核心的段落，总要出现人声。在这里也是如此，喜儿唱道：

见仇人烈火烧，我恨！我恨！恨不得踏平奶奶庙！我要，我要把你撕成千万条！^①

（四）“大春率众搜捕黄、穆”（52小节），这段音乐由木管和弦乐器演奏。后十六音符的跳音，表现了大春等八路军战士的机敏、冷静与沉着。（五）“大春发现白毛女”（67小节）是该场的核心段落，乐队在快速的十六分音符进行之后，接着是连续三连音的下行，然后又是快速的半音阶上行、震音。

第七场《太阳出来了》（一）“喜儿回到山洞”（49小节），表现的是喜儿在追击黄世仁未果后回到奶奶庙，遇到了等候在那里的大春，在惊恐之中逃回山洞。（二）“见亲人”（149小节）是一个充满了惊喜的舞段。在这里，双方苦熬数年在今天终于得见，是何等的惊喜万分。这种感受，在一系列音乐舞蹈的表现手法中得到了张扬与释放。首先单簧管以弱音独奏的方式奏出八路军主题的变体，乐队渐强渐快，形象地描述了大春追赶白毛女由远而近的脚步声。在一系列的三连音、半音阶、震音的变化展开中，长笛与大提琴以模仿式对位，奏出第一场“阶级情义深”主题，引出了女声独唱《他好像是亲人》：

看眼前是何人？又面熟来又面生。是谁，是谁？他好像是亲人，他好像是……他，他是大春。^②

乐队以全奏，回应着二人的惊喜与幸福。舞蹈方面，编导以传统芭蕾的创作手法展开这个舞段。首先喜儿与大春的双人舞，接着是大春和喜儿的变奏舞段，大春以“大跳”、“空转”、“大二位转”、“平转”等动作，向喜儿讲述杨各庄翻天覆地的变化。然后是喜儿用15个“格郎·弗耶泰·雷勒韦·昂·图尔让”接“四位转”的技巧动作，表达她欣喜若狂

① 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱，第276至277页。上海人民出版社1973年10月第1版。

② 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》总谱，第309至310页。上海人民出版社1973年10月第1版。

的心情。(三)“大春带来解放的喜讯”(108 小节),(四)“喜戴红头巾”(17 小节),采用的是现实主义的“哑剧”手法。(五)“太阳出来了”(30 小节)以群舞为主,编导以简洁、重复性的“吸腿跳”、“孔特勒唐”等动作,将热烈的气氛渲染到极致。

第八场《将革命进行到底》 由六个舞段构成,他们是:(一)“红缨枪舞”、(二)“喜儿回来了”、(三)“斗争黄世仁”、(四)“迎太阳”、(五)“庆翻身”、(六)“百万工农齐奋起”。……

《白毛女》的乐队编制与 20 世纪 40 年代的同名歌剧的乐队不同,歌剧乐队由于受到当时条件的局限,是一个因陋就简的乐队;舞剧《白毛女》的乐队编制与当时的同名“革命现代京剧”也有所不同,京剧中的乐队是以中国乐器为主,而舞剧《白毛女》的乐队则是以西方乐器为主,乐队是在西方的双管编制的基础上,加入了十余件中国民族乐器。这些民族乐器以打击乐器为主(因为这样可以增加戏剧性),吹奏乐器只有竹笛,弦乐器只有两种——板胡和三弦。舞剧《白毛女》大量地使用原歌剧的音乐素材。这样做一是原歌剧民间音乐的特色非常突出;二是原歌剧的音乐已经深入人心,进行大的改动是不能获得听众认可的。舞剧和歌剧的音乐旋律,都是从河北民歌、秦腔、河北梆子、山西民歌中提炼出来的。与歌剧一样,喜儿主题、杨白劳主题,在全剧中也是起到了贯穿的作用。与歌剧音乐不同的是:舞剧的音乐创作突出了“交响性”的艺术特色,它的音响色彩更丰富、配器手法更多样。第一场开始时长笛华彩性的段落,“窗花舞”活泼与跳跃的风格,“扎红头绳”中长笛与双簧管、单簧管的对位段落,“黄世仁逼债”中大管、小号和长笛的色彩性段落等,都是运用管弦乐配器手法的成功之笔。显示出当时中国作曲家对于西方管弦乐形式的把握与运用,已经进入了一个新的境地。与歌剧另一个不同的是:舞剧的视觉表演性更为突出、鲜明。在舞蹈动作编排中,观众可以清晰地感受到戏剧人物的鲜明形象。喜儿前后两个形象的极度反差,鲜明地表现了她个人性格的两个方面:善良纯真与不屈不挠。两个方面的展开过程充满了戏剧性的视觉张力,人物形象丰满、真切。芭蕾舞剧《白毛女》在结构方式、叙事过程以及舞蹈语言的选择等方面,体现出鲜明的中国风格;在叙事结构方面环环相扣的手法,营造出浓郁的戏剧氛围;在叙述主人公不同命运的时候,又采取了“话分两头说”的中国评书叙事方法:一面是喜儿在深山中的艰苦生活,一面是杨各庄获得解放的喜庆场面。

现代芭蕾舞剧《白毛女》自 20 世纪 60 年代诞生以来久演不衰,其原因有三。在艺术创作方面表现为:主题深刻、叙事性强。在舞蹈语汇方面表现为:现实主义和浪漫主义相互结合的表现手法;在音乐语汇方面表现为:以现实主义为主的表现手段。这样一来,现实主义与浪漫主义得到了充分的融合。舞剧以芭蕾手法为基础,融汇了大量中国民族、民间舞蹈、戏曲艺术材料。譬如:“大红枣舞”是河北秧歌与芭蕾舞手段的结合,“大刀舞”是中国戏曲舞蹈艺术与芭蕾艺术的结合。由于这些结合做的比较恰如其分,所以使作品的芭蕾性与民族性兼备。舞蹈语汇的设计也比较切合人物的性格,譬如:“红头绳舞”朴实亲切,“大春变奏”刚直、剽悍等。创作人员根据中国观众尚未看懂芭蕾舞剧的现实情况,在音乐创作中大量地采用了各种形式的声乐曲,用声乐作品的歌词辅助观众的理解。所以,一系列富于民族声乐特色的唱段,较好地烘托了剧情、衬托了人物形象。

舞蹈编导、音乐作曲遵循“从生活出发,从思想内容和人物性格出发,利用和改造旧的艺术形式,创造中国芭蕾舞剧新形式”的基本原则,对芭蕾这个外来艺术形式进行了大胆的艺术创新。在发挥芭蕾技巧和运用芭蕾艺术中的独舞、双人舞、群舞等基本表现形式的基础上,根据表现内容和人物性格的需要,大量地吸收了中国民族、民间舞蹈、戏曲舞蹈的身段、手势,大量地吸收了北方各地民歌、戏曲的基本音乐材料。并使之融会贯通地结合在一起。由于外部历史与政治的原因,芭蕾舞剧《白毛女》成为一部艺术上有一定成就,政治上有时代“印记”的“当代经典”。

革命交响音乐《沙家浜》^①

20 世纪 60 年代中期的某一天,江青自称代表毛主席到中央乐团进行一些音乐方面的调查研究。由于当时西方作品全被视为“资产阶级腐朽没落的产物”而遭到禁演,中央乐团一直没有适合演出的作品。江青对当时的乐团领导说:“外国曲子是资产阶级的,不能要!你们要革命!”最后又说:“现在京剧《芦荡火种》已改为《沙家浜》了,明天彩排,我看你们可以去看看,受教育嘛!”在第二天的观摩现场,乐团的首席指挥李德伦,就开始考虑怎样搞一个“中西结合”,即用交响乐队来为这出京剧的现代戏伴奏。这样一来,内容是革命的、音调是民族的,自然也能够为

^① 革命交响音乐《沙家浜》总谱,人民音乐出版社 1976 年 1 月第 1 版。

群众所理解、接受。同样,“三化”目标就实现了。观摩之后,李德伦便组织了几个喜欢京戏的乐队队员(小提琴演奏员杨牧云、中提琴演奏员邓中安以及谈炯明)开始了创作实验。由于他们在作曲方面缺乏经验,在经过几十天的摸索以后,仍然没有取得进展。鉴于这次创作任务具有的政治色彩,李德伦不得不斗胆向上级组织提出,让“政治上有问题”的罗忠镕参与这次创作活动。这个请求被上级批准后,罗忠镕被调入中央乐团的创作组。但是由于罗忠镕在此之前并不熟悉京剧,为了完成任务,他不得不废寝忘食地学习京剧音乐,夜以继日地与李德伦等人从事作品的创作与改编。1965年4月,用交响乐队伴奏的京剧《沙家浜》,经过彩排后取得了成功,并被称之为“革命音乐的新创举”。江青在审听以后非常高兴,说:“你们的作品,使交响音乐让广大群众听懂,了不起!这说明西洋乐器、交响音乐也是能为人民服务的嘛!拜倒于西洋音乐完全是奴才思想,我们应该创造自己的革命交响音乐。你们立了一大功,我非常满意!”江青随即指示要在国庆节期间演出交响乐队形式的《沙家浜》,并且把这部作品命名为“革命交响音乐《沙家浜》”。

在首演时,如何为作品命名,的确使大家十分为难。因为“旗手”江青已经在《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中,为这部作品定了“革命交响音乐”的名字。显然将这个作品称为“革命交响音乐”,是不符合作品艺术形式特征的。因为作品只是一部全部由声乐与管弦乐队组成的“组曲”,不具有交响性。从艺术形式上看,作品应该称之为中国化的“清唱剧”更为合适。但是,如果实事求是地称之为“清唱剧”,显然是犯了“崇洋媚外”的大忌。在不得已的情况下,只好命名为“交响合唱”。之后,在江青“淫威”的胁迫下,创作群体还是将这部作品称为“革命交响音乐《沙家浜》”。国庆节前夕,革命交响音乐《沙家浜》在中央音乐学院礼堂举行了正式演出。作品一经诞生,就受到了社会的极大欢迎,当时的中央乐团再也不为没有演出的作品而烦恼了。与此同时,交响音乐《沙家浜》被列入第一批“样板戏”的名单。作品虽然取得了成功,而原创作成员中的作曲家罗忠镕,却被扣上了“破坏革命样板戏”的罪名再度被“搁置”起来。1968年,中共中央决定在全国范围内普及“样板戏”。革命交响音乐《沙家浜》随即被列为彩色影片拍摄计划,国务院文化组、中央乐团增派王酩、施万春、戴宏威加入到修改组,1972年定型。修改版删除了原版序曲中的《新四军军歌》的材料,以《三大纪律

八项注意》取而代之；为了“不让反面人物上台”，删除了颇受欢迎的《智斗》一场。在经过这样一番“清洗”之后，交响音乐《沙家浜》正式定稿。

革命交响音乐《沙家浜》以独唱、合唱、乐队的形式塑造了郭建光、阿庆嫂、沙奶奶等人物形象，创作群体节选了原作中比较有代表性、戏剧性的唱段，并有机地予以组合、配器。整部作品共有九个乐段：《序曲》（混声合唱）、《军民鱼水情》（男高音独唱、男高音和女中音对唱）、《敌寇入侵》（器乐合奏）、《报警》（女高音独唱与混声合唱）、《坚持》（男高音独唱与男声合唱）、《授计》（女高音独唱）、《斥敌》（女中音独唱）、《奔袭》（男高音独唱、男声合唱与器乐合奏）、《胜利》（混声合唱）。其中的第三、第四和第八、第九乐章不间断地连续演奏。革命交响音乐《沙家浜》在当时的艺术创作上主要有两个建树：

第一，管弦乐队以丰富的音响色彩和多变的戏剧性张力，为作品提供了坚实的艺术支撑。革命交响音乐《沙家浜》的乐队规模只是一个双管编制的管弦乐队（从规模上看，还不如京剧《沙家浜》的乐队规模大）。在此基础上，加入了全套京剧“文场”的“三大件”（“三大件”中的月琴由琵琶代替），以及唢呐和“武场”全套的打击乐器。虽然乐队的数量不多，由于作曲家群体具有较高的创作素质和能力，创作出来作品的音响效果相对于京剧《沙家浜》乐队来看，更为丰富。作品中加入了一些纯器乐的合奏段落，譬如：《敌寇入侵》、《奔袭》的后部等。这些段落依靠西方管弦乐器丰富的色彩性和多变的戏剧性，为整部作品的艺术形象塑造提供了更为宽广的平台。在《敌寇入侵》中，作曲家们采用了两段体的结构形式表现日寇侵略中国、人民水深火热的悲惨景象。第一部分是对外部典型环境的塑造：低音乐器快速进行的音型给人以压抑、沉闷的感受，不规则敲击的打击乐器加重了令人心悸的恐怖气氛；铜管乐器以冰冷、阴暗、扭曲的旋律与音型方式进入，以此塑造压抑在中国人民头上的阴霾。第二部分是对人民遭受压迫的表现：单簧管和大提琴相继奏出悲凉、哀怨的主题，这个主题在经过一次陈述之后，弦乐和木管乐器组相继以自己的表现方式发展这种氛围；之后，乐队开始以加厚和声、变化织体、丰富配器的手法把这种情绪和氛围发展到高峰。

第二，合唱创作以西方清唱剧的艺术规律为借鉴，并糅合了传统京剧的音乐旋法技术手段，使作品成为清唱剧艺术中国化、京剧化的典范。西方的清唱剧艺术就是在特定的文学构思框架内，充分地展示合唱、合

奏、独唱、重唱的艺术魅力,为作曲家的艺术构思服务。为了借鉴这种创作手法,突出作品管弦乐队与合唱队的表现力,创作群体为戏剧新创作了一些段落,其中有:《序曲》、《坚持》、《胜利》中的合唱部分等。这些段落为丰富作品的表现力,突出作品的管弦乐属性,起到了“画龙点睛”的艺术效果。革命交响音乐《沙家浜》中合唱部分,既有独立创作的乐章、乐段,也有辅助独唱的合唱段落。前者的代表是第一乐章《序曲》、第九乐章《胜利》;后者的代表是第一乐章《军民鱼水情》、第四乐章《报警》、第五乐章《坚持》中的《要学那泰山顶上一青松》、第八乐章《奔袭》中的部分乐段等。作曲家们在第九乐章《胜利》的五个乐段中,在板式方面使用了“导板”和“原板”,在旋律方面使用了“二黄”声腔系统的音型。把这些板式和音型,与柱式和弦为主体的民族和声及京剧风味的复调手法有机地结合起来,形象生动地表现了沙家浜人民欢庆胜利、喜迎解放的热烈情景。

革命交响音乐《沙家浜》是 20 世纪中叶中国新音乐创作事业中,民族清唱剧领域中取得的重要成果。它的出现,为此后京剧“样板戏”伴奏乐队中西混合模式的确立,提供了参照;也为此后上海交响乐团交响音乐《智取威虎山》的诞生提供了借鉴。

《龙江颂》^①

剧情:1963 年春,东南沿海某地遭遇特大干旱,县委决定在龙江大队堤外堵江引水救旱。大队党支部书记江水英主动承担巨大的牺牲,坚决执行县委指示,决定牺牲三百亩良产田,放弃一窑砖的副业收入。这种做法,与本位思想严重的大队长李志田发生了剧烈冲突。最后,江水英团结干部、群众,坚持送水到旱区,使全区九万亩受灾土地得到挽救。《龙江颂》的生活原型,就出自福建省漳州市龙海县的榜山镇。1963 年,龙海县发生历史上罕见的特大旱灾,为抗击灾情,在中共龙海县委的领导下,全县人民以战天斗地的英雄气概,团结一致,投入到艰苦的堵江抗旱斗争。在九龙江西溪堵江截流中,榜山公社做出自我牺牲,淹掉 1300 亩小麦和秧田,确保截流工程胜利。这种顾全大局的精神,被誉为“榜山风格”。伴随抗旱斗争的深入,先后涌现出“玉枕风格”、“沙洲事迹”。这些风格和事迹在整个九龙江流域推广普及,最终形成轰动全国的“龙江

^① 革命现代京剧《龙江颂》总谱,上海人民出版社 1973 年 9 月第 1 版。

风格”。“龙江风格”随即成为一种团结协作、无私奉献、顾全大局、舍己为人精神的代表。

上海京剧团以这个事迹为基础先后创作了五稿《龙江颂》，由于艺术上还不够成熟，从1967年起开始了第六稿的修改。1970年底，于会泳受江青之命，组织创作第二批“样板戏”作品。为了尽早完成使命，并且在艺术上还要产生一定的新意。于会泳在原编剧人员（王树元、俞雍德）之外，增加了编剧力量。为此，甚至还把关在监狱里的“反革命分子”刘梦德放了出来，要求其“戴罪立功”。在音乐设计人员中，又增加了上海音乐学院的沈利群、胡登跳、周仲康等人。为了使修改的缩谱尽快成为乐队的总谱和分谱，于会泳从音乐学院的“牛棚”里带出了丁善德、常受宗、谭冰若等人负责抄写乐谱。对于主角演员的使用，于会泳更是异常慎重。担任江水英角色的演员，最早是《海港》剧组方海珍的扮演者李丽芳。李丽芳回到《海港》剧组以后，江水英的角色曾经由《智取威虎山》中杨子荣扮演者童祥苓的妻子张南云担任。张南云既是一个刻苦学习、虚心上进的人，也是一个悟性极高的旦角演员。不幸的是，在第四稿修改的排练过程中，在排练第五场“抢险合龙”场景时受伤。在这种情况下，转由李炳淑接替张南云饰演江水英。

1971年9月17日，上海市革命委员会由国务院文化组向周恩来、江青转呈了《关于〈海港〉、〈龙江颂〉剧组进京演出的报告》，经过批示同意以后，这两个剧组于21日启程晋京向国家领导人汇报演出。毛泽东、江青都先后看了《龙江颂》，没有对作品提出什么意见；周恩来总理在二七剧场对作品进行审看之后，提出了江水英的扮演者李炳淑的“大小嗓”结合得还不够好和反面人物的表演要注意不要“脸谱化”的意见。除此之外，对这出戏都十分满意。1972年2月3日，在《红旗》杂志和《人民日报》上正式发表了《龙江颂》1972年1月的演出本，《龙江颂》从此正式跻身于“样板戏”的行列。

在负责《龙江颂》修改工作之前，于会泳曾经先后为江水英谱写了核心唱段《手捧宝书满心暖》，修改了《为人类求解放奋斗终身》，《让革命的红旗插遍四方》等唱段。开始全面负责工作以后，于会泳几乎天天住在《龙江颂》剧组。为了便于及时发现问题，直接从舞台上试验修改方案，剧组把排练场地转移到了上海儿童艺术剧场。作为一位戏曲理论家的于会泳知道：戏剧创作能否成功的核心，就在于音乐的设计和创作。创

作组在创编的过程中意识到戏剧在进行中,对主要人物,需要根据人物的性格特征创作一个具有鲜明个性的人物主题。于会泳特地要求作曲家胡登跳从江水英的唱段中提炼出一个贯穿全剧的主题音调,这个音调既要符合江水英的人物个性,又要带有东南地区民歌的色彩。经过反复思索、缜密捕捉,江水英主题音调伴随着主人公的出场而多次出现。就是这样一个简短、朴实的江水英主题音调,为人物形象在舞台上的出现起到了穿针引线的作用,并且把一段段富于艺术个性的唱腔有机地联系在一起。除了主要英雄人物江水英之外,对其中的阿坚伯、阿莲、盼水妈、李志田等人,也都设计了主题音调。由于这些核心因素的设计,使得戏剧人物具有了鲜明的个性特征,也使得戏剧音乐的展开与发展获得了艺术能量。

在人物唱腔方面,《龙江颂》的创编人员也大胆地做出了超越传统板式体系的创新。譬如:江水英在第一场的唱段《人换思想地换装》中的“西皮回龙”板式,就是借鉴了传统的“二黄回龙”板式中的由“垛句”转“长腔”的手法之后,发展变化而成的新创板式。盼水妈在第七场的唱段《毛主席把阳光雨露洒满人间》中,就采用了新创的“二黄二六”板式。江水英在第八场的唱段《为人类求解放奋斗终生》、《让革命的红旗插遍四方》中,就采用了新创的“反二黄二六”板式。在设计江水英唱腔的时候,创作人员采用了“真假嗓结合”的方法。这种方法在演唱中,音乐时而挺拔雄伟、波澜壮阔,时而深沉委婉、细腻质朴。在超越传统流派的同时,还融入了民歌的曲调音素。整段唱腔听起来,虽然不合常规,但还是纯粹、地道的京剧韵腔和品味,这就是《龙江颂》唱腔的新颖独到之处。在乐队伴奏方面,也是采用中西混合乐队的编制。在传统的“三大件”京剧乐队基础上,加入小型的单管编制的西方管弦乐队。为了突出“响亮”的色彩,与“三大件”和打击乐器保持音色和力度上的平衡,创作者采用了两支小号。西方乐队的加入为丰富音响、表现情景、塑造环境、烘托气氛等,做出了积极的贡献。管弦乐队除了在唱腔中担任伴奏以外,还主要承担了开场的《序曲》、场间的《幕间曲》、《闭幕曲》,以及第一场中的《喝水音乐》、第三场中的《看窑上浓烟音乐》、第四场中的《小红倒水念白音乐》、第五场中的《江水英望和龙口音乐》、《抢险合龙舞蹈音乐》、第六场中的《读宝书音乐》、第七场中的《盼水妈回忆音乐》、第八场中的《开闸音乐》等。规模较小的管弦乐队较好地完成了气氛烘托与典型环境塑造的任务。由于《龙江颂》诞生的时间相对晚一些,所以在艺术创作上相对

于早期的“样板戏”来看，艺术处理手法更为成熟一些、戏剧结构更为完整一些、音乐程式更为新颖一些。

《杜鹃山》

剧情：1928年秋，农民英雄乌豆（雷刚），由于不堪国民党和土豪劣绅的压迫和残害，带领本地农民揭竿而起，组成“铁血队”，举旗登上了杜鹃山。由于没有共产党正确路线的领导，铁血队屡战屡败。乌豆等人决心寻找共产党，领导他们走正确的革命道路。中共湖南省委派贺湘（柯湘）一行二人来杜鹃山领导农民运动，她们不幸为地主武装逮捕。在行将公开杀害贺湘之时，乌豆率众下山，从刑场上救出了贺湘，并推选其任铁血队党代表。由于铁血队是一支自发的农民武装，部分人存在着浓厚的个人义气和狭隘的复仇思想。乌豆经常不服党代表的领导，温其久利用乌豆政治上的不成熟，唆使其独自下山与敌搏斗，结果中计被捕，党代表用智谋将其营救出来。在血的教训面前，乌豆终于认清了自己的错误，全心全意接受了党的领导，并亲手击毙了叛徒温其久。在红军部队的配合下，消灭了地主武装，奔向井冈山。

全剧共由九场组成：第一场《长夜待晓》、第二场《春催杜鹃》、第三场《情深如海》、第四场《青竹吐翠》、第五场《砥柱中流》、第六场《铁窗训子》、第七场《飞渡云堦》、第八场《雾岭初晴》、第九场《漫卷红旗》。

20世纪60年代初，上海歌剧院编剧王树元创作了话剧《杜鹃山》。1963年初，由上海人民艺术剧院二团将该剧搬上了话剧舞台。之后，沈阳评剧院将《杜鹃山》改编为评剧，由韩少云主演，受到热烈欢迎。最早把《杜鹃山》搬上京剧舞台的是宁夏京剧团。1963年夏天，宁夏京剧团赴东北演出，观摩了此剧。这出戏引起了京剧表演艺术家、导演殷元 and 的极大兴趣。他们认为这出戏富有浓厚的传奇色彩，更适于京剧表现。他们很快就把《杜鹃山》移植上了京剧舞台（殷元和、孙秋田任导演）。杨派传人李鸣盛扮演剧中的乌豆（后来改称雷刚），李丽芳扮演贺湘（后来改称柯湘）。李鸣盛扮演的乌豆，身高体壮、气宇非凡。并且还在老生唱腔中糅进了花脸和老生的唱法，体现出一种粗犷的生净结合的表演风格，唱念做打无不表现出一个草莽英雄的豪放性格和刚强气概。李丽芳的表演朴实、真挚，由于她具有长年部队生活的经历，为她成功地塑造一

个女革命者的艺术形象,创造了非常有利的条件。

1964年,全国第一届京剧现代戏观摩演出在京举行,宁夏京剧团带着这个剧目来到北京。这次会演出现了两个京剧《杜鹃山》版本,北京京剧团也排演了此剧(薛恩厚、张艾丁、汪曾祺、肖甲编剧,肖甲、张艾丁导演),裘盛戎饰乌豆,赵燕侠饰贺湘,谭元寿饰石匠李,马连良饰郑老万,马长礼饰温其九。北京京剧团版本的情节处理和人物对话具有浓郁的生活气息,裘盛戎的一些唱段具有很高的艺术特色。两个团的阵容可以说是各有千秋,宁夏京剧团的角色整齐,主要演员都有着长期部队生活的基础;北京京剧团可谓名流荟萃,具有较高的名角号召力。两个版本的《杜鹃山》演出后,都引起了轰动。众多京剧艺术家纷纷称赞宁夏京剧团的演出,裘盛戎也谦虚地说:“鸣盛把老生和花脸的特点融合得这么好,他的乌豆演得比我好得多。”周恩来总理也观看了宁夏京剧团的《杜鹃山》,并给予高度评价。会演结束不久,宁夏京剧团接到文化部的指示,《杜鹃山》一剧将由长春电影制片厂搬上银幕。并且派出长影厂的导演方荧等人奔赴塞上古城银川,与剧团进行紧张的拍摄之前的准备工作。就在长影厂的拍摄设备等大队人马途经北京转道长春之际,江青开始插手《杜鹃山》的工作,要求文化部通知宁夏京剧团:急调宁夏京剧团的李丽芳奔赴上海,在《海港的早晨》(后改名《海港》)中担任主要角色方海珍,拍摄工作因此“暂缓进行”。

“文革”开始以后,《杜鹃山》的改编、演出由于曾经受到过当时的北京市长彭真、宣传部长邓拓的支持而受到了批判,并被打成“毒草”。其中的罪名之一,就是与同时遭受迫害的贺龙元帅挂上了钩:“戏中姓贺的女英雄,这是给谁树碑立传啊?!”在经过政治清理以后,1968年复排《杜鹃山》的任务落在了北京京剧团的肩上,复排后的戏名改为《杜泉山》。由张君秋、唐在忻、王酩等担任音乐设计,汪曾祺、杨毓珉等编剧,周仲春导演。此后,国务院文化组开始统筹“样板戏”的管理工作,开始更换创作队伍、重组领导班子。对主演做出了调整,从上海京剧团借调杨春霞进京,担任女主角。把剧中的贺湘改为柯湘,乌豆变为雷刚,对剧组人员做出了这样的变动:柯湘由杨春霞、杨淑蕊、阎桂祥分任A、B、C角,马永安饰雷刚,其他角色除更名换姓外,饰演者也全部更换。其中,杜妈妈、温其久这两个角色,分别由青岛籍的京剧演员刘桂和王忠信扮演。《杜泉山》改编之后,音乐特色鲜明,念白为全部押韵的诗词,读起来朗朗上口,使人过耳不忘。1973

年5月1日,在北京工人俱乐部再度公演,并赢得广泛赞誉。有观众对剧名的更改提出了不同的意见,之后便恢复原剧名——《杜鹃山》。

在江青准备推出第二批“样板戏”时,把《杜鹃山》列入其中,委派当时的国务院文化组副组长于会泳负责《杜鹃山》的再修改。国务院文化组派出《杜鹃山》再修改组成员深入到江西体验生活。修改组成员是:由房再兴、熊载熙、苏明慈等人组成的音乐组,由王树元、汪曾祺、薛恩厚等四人组成的编剧组。于会泳刚到剧组的时候,剧团的工作人员对外来的戏剧改革领导者普遍地感到不满,对于会泳的工作不予支持。于会泳向当时的国务院文化组组长、北京市革委会主任吴德提出增派军代表进驻京剧团的要求,以维持正常的工作秩序,同时协助他的工作。一个月后,吴德亲自带领军代表到北京京剧团宣布国务院文化组的任命:北京京剧团二团承担的革命现代京剧《杜鹃山》排演任务,由于会泳全权负责。投入修改工作以后,于会泳以废寝忘食、一丝不苟的工作精神和非凡的艺术创造才能,征服了剧组的全体成员。

作为第二批“样板戏”工程的核心剧目,于会泳率领创作人员把原《杜鹃山》音乐设计人员已经设计完成的唱腔,全部做出了重大的修改。不但如此,并且亲自谱写了《杜鹃山》全剧的缩谱,将他从《海港》创作中摸索出来的“样板戏”混合乐队的训练方法,毫无保留地搬到了《杜鹃山》剧组。《杜鹃山》的修改特点,主要体现在以下几个层面上:

首先,在修订版的《杜鹃山》中,京剧传统板式的音调,已经不再成为唱腔设计的依据,而只是创作唱腔时的音乐素材。并在以“皮黄腔”为主的基础上,创立了“多腔板式变化”的体制。这种创新,为塑造人物形象打开了广阔的艺术空间。譬如:在第二场《春催杜鹃》中柯湘的唱段《无产者》,就采用了新创立的“西皮娃娃调”;第三场《情深如海》中柯湘的唱段《家住安源》,就采用了在“二黄”腔系基础上新创立的“反二黄中板”;第四场《青竹吐翠》中李石坚的唱段《杜鹃山青竹吐翠》,也采用了新创立的“西皮娃娃调”等。这种创新不仅仅体现在板腔的融合方面,还体现在“变化句式的多样化”与其他因素综合运用方面,这种创作的例子以柯湘在第五场《中流砥柱》中的唱段《乱云飞》最具有代表性。

其次,一个更为重要的改革,出现在《杜鹃山》的再修改工程中,这就是贯穿全剧的类似于“主导动机”的创作手法。在再修改的过程中,于会泳等音乐家们试图使京剧《杜鹃山》的音乐往西方歌剧化的道路上靠。

对瓦格纳乐剧中的“主导动机”手法的借鉴和采用,使得主人公柯湘的音乐动机,成为统领全剧的核心材料。柯湘的主导动机,首先作为序曲的主题出现。之后,在全剧的柯湘唱腔及出场音乐中以各种变化方式呈现出来,随着剧情的展开与发展和主人公内心思想情感的变化而变化,为表现戏剧的矛盾冲突、刻画人物的内心世界、烘托戏剧的典型环境等,起到了积极的促进作用。也使得全剧音乐的整体性加强,音乐风格更为鲜明。在《序曲》的第二小节开始,柯湘的基本主题就开宗明义地展示开来,为全剧音乐的发展打下了一个基调。这个主题在《乱云飞》的前奏中,以激烈、动荡的变形处理展示出来,表现了当时险恶的生存环境,展示了主人公处变不惊的大无畏精神。

第三,《杜鹃山》创作组的另一个创新体现在道白方面。《杜鹃山》全剧的道白均采用长短句式结合的、合辙押韵的诗歌体结构写成。剧中的道白既保留了传统京剧特有的韵律性、节奏性和起伏性之外,还发挥了白话文平白、质朴的特点。在第一场雷刚对自己屡战屡败经历叙述时的一段话,就具有浓郁的音乐性:“(感叹地)哎!听说去年九月,共产党领穷人秋收暴动,轰动了赣水湘江。土豪劣绅威风扫地,劳苦弟兄挺起胸膛。我雷刚找不到共产党,无奈何,比着葫芦画个瓢,学着样子往前闯;这才扯旗造了反,杜鹃山上举刀枪。可谁知,闹来闹去……唉!”在第三场柯湘回答他人对自己身世的追问时的回答:“风里来,雨里走,终年劳累何所有,只剩得,铁打的肩膀粗壮的手……”只用了简洁的一组词,就鲜明生动地把自己饱受压迫、剥削的苦难经历告诉了大家。不但个人的独白具有韵律感,就连剧中人物的对话,也是合辙押韵。譬如第一场中雷刚等决定“抢出共产党”时的一段对话,就是鲜明的例子:

郑老万:为什么来得这么晚?

李石坚:三官镇上转了转。

邱长庚:大家都愁眉不展,

温其久:你倒是自在清闲!

李石坚:别叹气、莫心烦,我带来喜讯一件。

温其久:什么消息?

李石坚:共——产——党!

众战士:共产党?

李石坚:对!

郑老万：在哪儿？

李石坚：远在天边，近在眼前！

雷 刚：怎么讲？

李石坚：近在眼前！

众战士：快说！

李石坚：市镇上纷纷传言，杜鹃山上来了两个共产党员。遭遇敌人，
英勇奋战。一个中弹，不幸牺牲；一个负伤，被捕入监。明
天一早，祠堂门前，游乡示众，开刀问斩！

雷 刚：啊！开刀问斩？

众战士：怎么办？

李石坚：不下汪洋海，难得夜明珠！

郑老万：你是说……

李石坚：咱们乔装改扮，

郑老万：星夜下山，

李石坚：出其不意，

罗成虎：劫法场，大闹三官镇，

众战士：搅他个人慌马乱！

李石坚：这共产党……

雷 刚：你是说：抢？

温其久：大哥！咱们——人，只有三四十；枪，不过十几杆。可不能
以卵击石，冒此风险哪！

李石坚：什么险不险！

罗成虎：说干就干！

由于以上这些创新方法的采用，使得《杜鹃山》在音乐性、戏剧化、诗歌化方面获得了一个新的飞跃。1972年7月，作为第二批“样板戏”工程的《杜鹃山》的修改工作获得了江青等人的认可，该剧随即被拍成彩色影片在全国范围内放映。

《奇袭白虎团》^①

剧情：1953年7月，美军和李承晚伪军破坏朝鲜停战协定，派王牌

^① 革命现代京剧《奇袭白虎团》总谱，人民文学出版社1973年6月第1版。

军“白虎团”驻扎金城一带。中国人民志愿军某部侦察排长严伟才在朝鲜人民军联络员韩大年的配合下,率侦察班直插敌军心脏,捣毁了李承晚王牌军“白虎团”的指挥部,为取得中朝反击战的总胜利,拉开了精彩的序幕。

《奇袭白虎团》最初创作于朝鲜战场,首演于1955年。该剧由中国人民志愿军京剧团殷宝忠、方荣翔、李师斌、李贵华参照《志愿军英雄传》中《奇袭》的章节改编创作,后经孙秋潮执笔、加工而成的。《奇袭白虎团》是根据真人、真事经过文学加工、改编而成的,表现的是中国人民志愿军某部侦察兵副排长杨育才(剧本中改编为“严伟才”)在“金城战役”中的英雄事迹。中国人民志愿军京剧团原是中国人民解放军第四野战军第七纵队京剧团,朝鲜战争爆发以后,这个剧团就被改编为中国人民志愿军京剧团。这个剧团的成员在战场上既是演员、又是战士,志愿军部队的仗打到哪里,他们就把戏送到哪里。一边演出,一边征求战士们的意见进行修改。1958年,朝鲜战争结束以后,该团随志愿军回国,由担任济南军区司令员的杨得志带到了山东,被转业到山东济南,与山东省京剧团合并,称为山东省京剧团。

1963年秋天,为参加翌年夏天举办的“全国京剧现代戏观摩演出大会”,山东省京剧团对该剧又进行改编、复排。由尚之四担任导演,孙樟、曲志刚等担任舞台美术设计。宋玉庆扮演严伟才,邢玉民扮演韩大年,方荣翔扮演志愿军团长,殷宝忠扮演志愿军政委,俞砚霞扮演崔大嫂,栗敏扮演李大娘。在会演中《奇袭白虎团》脱颖而出,被江青看中,并被列为“样板戏”候选剧目。作品获得成功以后,为了清洗原创作班子,把该剧的导演尚之四和编剧之一孙秋潮打成了“反动学术权威”、“牛鬼蛇神”,使之遭受到非人的折磨。“文革”的中后期,修改以后的《奇袭白虎团》被列为第二批“样板戏”剧目。1972年,该剧由长春电影制片厂摄制成彩色影片,在全国范围内放映并受到广泛的欢迎。由于《奇袭白虎团》演出成功的原因,山东省京剧团曾一度调往北京,编入中国京剧团。

革命现代京剧《奇袭白虎团》是“样板戏”中唯一的一部现代军事题材的作品,也是唯一的一部表现“国际主义”题材的剧目。创作群体为了突出自己的创作特色,在音乐创作、唱腔编配、舞蹈表演、舞台设计方面,都做出了与其他“样板戏”不同的艺术探索。这些探索主要体现在:1. 在京剧的唱腔方面,《奇袭白虎团》开始远离传统程式,成为“样板戏”群体

中离传统唱腔板式较远的一部戏。其中第一场《战斗友谊》崔大娘及朝鲜群众的唱腔《雨过天晴山色新》中的结束句“万户千村”，严伟才的唱段《打败美帝野心狼》的结束句“打败美帝野心狼！”众战士和朝鲜群众的齐唱乐句《中朝友谊花朵是鲜血来浇灌》^①等，都是采用当时的群众流行音调。由于这些音乐材料的加入，使得《奇袭白虎团》的唱腔离京剧的音调更远了，革命化、群众化的风格更为浓郁了，时代性的特征更为鲜明了。崔大娘及朝鲜群众的唱腔《雨过天晴山色新》中的结束句“万户千村”具有群众歌曲的风格。严伟才的唱段《打败美帝野心狼》的结束句“打败美帝野心狼！”的音乐材料，来自《中国人民志愿军战歌》（周巍峙作曲、麻扶摇作词）的结束句。另外，由于《奇袭白虎团》是“样板戏”剧目中唯一的一部以“国际主义”为表现主题的剧目。所以，创作人员为了突出这个主题，在剧中多次出现《国际歌》的主题材料，并且努力使之成为贯穿全剧的重要因素。2. 在音乐的创作、唱腔的伴奏和音响色彩的编配方面，较为突出地使用西方管弦乐队的音响效果和乐器色彩。这种“突出”地使用，达到了削弱传统的三大件、鼓、板等京剧主干乐器的使用频率和声部地位的程度。这些特征不仅体现在前奏曲、间奏曲、过场音乐、对话配乐方面，即使是在唱腔的伴奏上也是如此。所以，整部《奇袭白虎团》的器乐化程度，相对于其他“样板戏”剧目来看是最高的。3. 由于《奇袭白虎团》属于现代军事题材剧目，所以在创作中大量地借鉴了传统京剧中“武戏”的创作和表现手法，并且使之与时代化的舞蹈语汇结合起来综合运用。

在修改的过程中，创作组为了突出地展示侦察班的武打技艺，大量地借鉴传统京剧《雁荡山》及其他“武戏”经典作品中的表演技巧。譬如：在序幕《并肩前进》中，中朝两国战士在《国际歌》声中，迎战火、举国旗，分别由上下门以“圆场”的方式冲出，运用了传统的“编辫”和“二龙出水”的队形结构，使得整个舞台的视觉丰满而又富于动感；在第三场《侦察》中，创作人员给严伟才设计了一个将“串翻身”、“蹦子”、“卧鱼”等身段连贯起来的动作组合，整组动作看起来轻盈、洒脱、流畅、遒劲；在第六场《插入敌后》中，用改进了的传统的“走边”技法，形象表现了现代战争中的侦察兵“夜行军”的艺术形象；在翻越铁丝网时，连续运用了传统“武戏”中的“蹦跳窜越”、“折腰”、“跺子蛮子”、“小翻前扑”、“跺子折腰”、“虎

① 革命现代京剧《奇袭白虎团》主旋律乐谱，第17页。人民文学出版社1973年6月第1版。

跳窜前扑”、“串小翻抢背”等连串的技巧,形象地塑造了侦察兵战士的矫健身手和龙腾虎跃的精神风貌;当尖刀班遭遇“悬崖”时,运用了“台蛮”、“下高折腰”、“台提”、“云里翻”等传统的“下高”身段,还创造出了“云里前扑”等新型技巧。这些艺术手法的运用,使得《奇袭白虎团》在运用京剧传统的表演程式和身段表现现代战争生活方面做出了成功的探索,并取得了长足的进步,为京剧“武戏”的现代化做出了积极的贡献。

不仅如此,为了突出改编的现代性、时代性和舞蹈美感,努力使戏剧舞台动作舞蹈化、艺术化。创作组还特地从专业歌舞团请来了专业的舞蹈编导和教练,让他们来为主要角色乃至群众演员编排、设计、训练舞台动作。在创作过程中,编导们大量地运用了中国民间舞、民族舞和西方芭蕾舞的造型和技巧,并使之与传统“武戏”的程式有机结合起来。这样就使得古今中外身体表演艺术的各类技巧,被有机地融合在一部戏中,并且使人看起来没有生硬、拼凑的感觉。其中尤为值得一提的是扮演严伟才的演员宋玉庆的表演。他熔京剧“老生”和“武生”于一炉,既有军人的激情和英雄的阳刚,又有智者的老练和勇者的沉稳,唱、念、做、打皆能胜任有余,成为“样板戏”中较为成功的英雄形象之一。以上这些艺术特点,使京剧《奇袭白虎团》成为“样板戏”中表演的舞蹈性最强的剧目。

虽然第二批“样板戏”还有一些剧目,但是由于“样板戏”创作理论的日益僵化、创作手法的逐渐呆板,其中的一些剧目难以与此前的作品相提并论,在此就不一一涉及了。

随着“样板戏”的盛行,还产生了一套“样板戏”艺术创作与批评原则,这些原则的核心,就是由于会泳根据江青指示精神所归纳整理出来的“三突出”理论。于会泳在1968年5月23日的《文汇报》上发表的《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文中,明确地提出了这一理论。这个理论经过姚文元修订以后,确定为:“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出中心人物。”^①以“三突出”理论为核心,后来又演绎出“三陪衬”、“多侧面”、“多浪头”等“文革”艺术的“三字经”。“三字经”的僵化解释和偏执施行,形成了艺术创作单调、枯燥的严重局面。在“样板戏”的演出、传播过程中,群众为这种原则做出了“黑色幽默”般的解释:“样板戏”必须遵守的“三突出”原

① 于会泳:《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》,《红旗》杂志1969年第11期。

则,在视觉上的效果就是:“身穿红衣裳,站在高坡上,挥手指方向,高唱红太阳。”在舞台调度方面,也有人将其简化为:“英雄人物近、大、亮,反面人物远、小、黑”;正面人物“高、大、全”、“红、光、亮”,反面人物“短、小、缺”、“蓝、阴、暗”;“敌远我近,敌暗我明,敌小我大,敌弱我强”等。在这种“八股”模式的制约下,在细节处理方面也曾经产生过一些具有黑色幽默特质的故事:在舞剧《红色娘子军》拍摄电影的时候,对洪常青牺牲一场戏的色彩处理,按照惯例应当在舞台上打红光,为了不让在场上的匪徒们沾洪常青的“光”,摄制组就在匪徒们的脸上涂满了黑粉。

这些“图解概念”和“主题先行”的技巧手段、创作原则,成为后来“样板戏”新作品创作的桎梏,也使得“样板戏”最终走到了穷途末路。

第四节 “样板戏”的设计师——于会泳

于会泳(1925.6.24~1977.8.31),原名:于会永,乳名:永顺。民族音乐学家、作曲家、音乐教育家。山东乳山人。

1925年6月24日出生于山东省乳山县于家村的一个农民家庭。于会泳是家里的独生子,父亲于乐泮是一个靠种田为生的庄稼人,母亲辛若娥也是一位农民。他的家乡地处胶东半岛的东端,这是一个山清水秀、物产富庶的地方。在这里,既有传统的齐鲁文化传统,又有丰富的民间歌舞艺术和戏曲曲艺艺术。闻名遐迩的胶州秧歌、海阳秧歌、福山大鼓、蓬莱大鼓、荣成大鼓等,都是在这里诞生并产生全国影响的。在婴幼儿阶段,于会泳就在母亲的怀抱里接受了大量民歌。童年时就能够惟妙惟肖整段、整本地演唱大鼓、皮黄。1931年在村里小学堂里学习,学堂里的先生既受过新学的影响,也通晓传统的“四书五经”。1933年夏父亲因病辞世。1940年在亲戚的介绍下,进入吉林省吉安县的陆海居酒厂当学徒。1942年回到胶东老家,在海阳所镇小学任教,并开始从事抗日救亡宣传活动。1946年初尝试创作了一首歌颂国共合作创建和民主新阶段的歌曲,并把作品投到《胶东文艺》。作品虽然未被采用,其创作才能得到当时主持该刊的作曲家陈志昂的赏识。他给于会泳写了一封热情洋溢的信,在信中除了肯定了他的创作之外,也提出了一些修改的建议。陈志昂的回信极大鼓舞了于会泳从事音乐事业的信心和决心,

于是他步行三天三夜赶到莱阳,找到了正在当地劳动英雄大会上演出的胶东文工团,以自己的外在热情和多才多艺的内涵,通过了考试,进入胶东文工团美术队工作。在文工团里,他担任的是舞台美术和宣传工作,服装、道具、化妆、装台等工作他样样得心应手。后来,音乐才能得到了音乐队员的认可和赏识,随即调入音乐队工作。在乐队里,于会泳二胡、三弦、笛子样样精通;同时,还经常登台表演“霸王鞭”、“活报剧”等。后来,陈志昂到胶东文工团担任作曲、指挥、音乐教员,于会泳如饥似渴地听他的课,并成为他课上最好的学生。1949年6月25日,中国人民解放军上海市军事管制委员会接管了原“国立音乐专科学校”,更名为国立音乐院上海分院,贺绿汀担任更名后的首任院长。为了培养在职音乐干部,学校设立“音乐教育专修班”。胶东文工团获得两个上专修班的名额,于会泳与另一位同事成为新组建的国立音乐院上海分院第一届专修班的学生。

贺绿汀管理的国立音乐院上海分院,非常重视对学生进行传统音乐的教育,他还亲自给学生开设民歌课。由于行政事务繁忙,难以为继。于会泳出众的民间音乐才华,引起了贺绿汀的注意。贺绿汀决定在来自全国各地的干部专修班中物色民歌人才,由他们担任学校的民歌教学工作。于是,于会泳便成为当老师的学生。他一方面继续刻苦努力地学习专业知识,另一方面为学校里的同学教唱中国民歌、戏曲、曲艺。1950年初,学校组织工农兵三个演出队,分别奔赴工厂、农村、部队演出,于会泳被分配到了工厂演出队。在演出队里,他在基层文工团磨炼的才能得到全面的施展,并成为队里的核心人物。1950年由他编剧、作曲、表演的小歌剧《夸女婿》,就诞生在这个演出队。同年7月以学习成绩第一结业于“第一届音教班”的于会泳,被贺绿汀留在了学校新成立的音工团,担任创作组成员。1952年底音工团撤销,于会泳被分配到学校的民族音乐研究室,从事戏曲曲艺音乐方向研究。1956年学校成立由卫仲乐任系主任的民族音乐系,把原民族音乐研究室改为隶属于该系的理论专业教研室,任命于会泳任教研室主任。1957年他的《山东大鼓》^①被音乐出版社(北京)正式出版发行。他参与整理的《陕北榆林小曲》^②与《山东大鼓》一起,由音乐出版社列入中央音乐学院华东分院民族音乐丛刊,

① 于会泳编著:《山东大鼓》,音乐出版社(北京)1957年1月第1版。

② 中央音乐学院华东分院民族音乐研究室:《陕北榆林小曲》,音乐出版社(北京)1957年1月第1版。

正式出版。与人合作整理的《胶东民间歌曲选》^①也正式出版。从此,于会泳成为全国知名的民族音乐理论家。与此同时,他还继续从事音乐创作工作,根据胶东渔民号子创作的歌曲《渔歌》,被著名的男低音歌唱家温可铮作为音乐会曲目演唱,获得了广泛的欢迎;根据苏北民歌创编的女声三部合唱曲《杨柳叶子青》^②,曾经被上海合唱团公演,也受到听众的喜爱。

1956年11月学校正式更名为“上海音乐学院”。1957年5月开展“整风运动”,翌年春节以后,他被“下放劳动”。在上海浦东张桥乡季乐农业合作社参加劳动,由于劳动量和精神压力过大,导致胃病复发并穿孔大出血。鉴于身体的原因,他被转做宣传工作。此时在全国范围内正值“大跃进运动”,于会泳参加了音乐学院歌颂大跃进运动的创作组,为《三林乡大合唱》创作了《序歌》。由于《序歌》具有浓郁的江南风格和比较娴熟、新颖的民族化手法,作品一度成为音乐学院的内部声乐教材。“大炼钢铁运动”展开以后,民族音乐系决定集体创作一部歌颂这个运动的民族管弦乐合奏《闯将令》,于会泳成为创作组成员。作品诞生以后,受到听众的欢迎,并被中国唱片公司录制成唱片在全国发行。同时,他的另一部研究著作《单弦牌子曲分析》^③正式出版。1959年发表了《关于我国民间音乐调式的命名》^④,在文中对民间音乐调式的若干说法进行了逐一分析,提出了在调高方面按照西方的音名方法,在调式方面按照传统的宫商方法的观点,这个方法被后来的乐理教科书普遍采用(即C宫调、D商调、A羽调等)。同年,他又发表了《关于辨别调式问题》^⑤的论文。在这里于会泳针对民间采用五、六、七声音阶时出现的调式不明确问题,提出了“主宰音程关系”的新概念。50年代末至60年代初,于会泳发表了几首具有个人艺术特征的歌曲:《伟大的毛主席》(上海虹桥乡虹星六社作词)^⑥、女声二重唱《北京的朝霞》(金波作词)^⑦、《运粮号

① 于会泳、张仲樵编:《胶东民歌选》,上海音乐出版社1957年8月第1版。

② 于会泳:女声三部合唱曲《杨柳叶子青》,《人民音乐》1957年2月号。

③ 王秀卿等作谱、于会泳编著:《单弦牌子曲分析》,上海音乐出版社1958年8月第1版。

④ 于会泳:《关于我国民间音乐调式的命名》,《音乐研究》1959年第2期。

⑤ 于会泳:《关于辨别调式问题》,《音乐研究》1959年第6期。

⑥ 于会泳:《伟大的毛主席》,《上海歌声》1959年5月号。

⑦ 于会泳:《北京的朝霞》,《歌曲》1959年第18期。

子》(根据江苏如皋民歌改编)^①、《幸福花开遍地香》(蔡良才作词)^②、《不唱山歌心不爽》(大怀作词)^③、领唱与合唱《党的恩情长又长》(王冲作词)^④、男女声独唱《幸福的大道》(谢思来作词)^⑤、《瞄星星》(章明作词)^⑥……

60年代初,于会泳开始自觉地展开民族音乐的综合研究。第一篇综合研究的著作《民间曲调研究》开始撰写,1960年9月作为专题系列讲座在校内讲授。《民间曲调研究》首次对民间曲调进行规律性的音乐学研究,获得音乐学界的广泛欢迎,人们纷纷手抄于会泳的讲稿。1963年底12万字《音乐腔词关系研究》诞生于世,著作的主旨是:“概括出我国传统的民族民间音乐创作(着重是民间音乐创作)中腔词结合关系上的基本规律和方法。”^⑦在设计京剧音乐的改革方面,他提出了这样的看法:“京剧完全可以改用普通话的声调系统而不会失掉或破坏其原有的风格基调。”这种观点在后来的“样板戏”改革活动中,被广泛运用。1964年完成《音乐腔词关系研究》修订后,便投入到京剧现代戏改革实践中去,撰写了《关于京剧现代音乐的若干问题》^⑧。在文中提出了“发展新的音乐程式”、“发挥唱腔的表现作用”的改革思路。具体的要求是:1.“板腔要多些,不要太少”;2.“主要唱段要大些,不要太小”;3.“组织要连贯些,不要太散”;4.“腔儿要美些,不要没味道”。

1965年3月被借调到上海市“戏改创作小组”,被任命为《海港的早晨》音乐组组长。同年5月,于会泳参与改编的音乐获得了基本肯定,但是未能获得江青的认可。在后来的修改中,他在主人公的唱腔中增大了程派唱腔的韵味,加强了乐队伴奏的艺术表现能力等,这些修改终于获得了江青的肯定和赞赏。有理论、能创作的于会泳,随即成为江青“样板戏”改革的“艺术顾问”。1965年底由于江青对《智取威虎山》中的几个核心唱段不满意,张春桥便指派于会泳到《智取威虎山》剧组,参与音乐

① 于会泳:《运粮号子》,《歌曲》1960年第5期。

② 于会泳:《幸福花开遍地香》,《上海歌声》1960年第4期。

③ 于会泳:《不唱山歌心不爽》,《上海歌声》1961年第20期。

④ 于会泳:《党的恩情长又长》,《上海歌声》1962年第10期。

⑤ 于会泳:《幸福的大道》,《上海歌声》1962年第12期。

⑥ 于会泳:《瞄星星》,《上海歌声》1963年第4期。

⑦ 于会泳:《腔词关系研究·前言》,上海音乐学院内部油印本(1964年)。

⑧ 于会泳:《关于京剧现代戏音乐的若干问题》,《上海戏剧》1964年第6、7期。

唱腔的设计与修改。于会泳在对黄钧为主人公杨子荣谱写的《迎来春色换人间》、沈利群谱写的《胸有朝阳》等唱段反复研究以后,认为原稿“高扬有余”而“低回不足”,在创作中没有“低回”就显不出“高扬”。发现了这个问题之后,于会泳便对原唱腔作了一些小范围的修改与调整,譬如在《胸有朝阳》唱段的末乐句“抗严寒化冰雪我胸有朝阳”中,在拖腔中添加了几个音,使之成为后来出现的《东方红》音调的铺垫。而在结尾中引出《东方红》主题,即突出了政治需要,又对刻画杨子荣崇高的精神世界起到了画龙点睛的作用。在修改杨子荣的另一个重要唱段《迎来春色换人间》的时候,他认为原来二黄板的唱腔由于过于豪情,反而就显得呆板了。于会泳便利用自己对传统剧目熟练掌握的优势条件,创造性地借鉴在《罗成叫关》中曾经使用过的“二黄”转“西皮”的手法,这种修改使得前后音乐形象的对比更为鲜明,英雄人物跌宕起伏的内心世界刻画得更为感人。于会泳与音乐组其他成员的这种修改,获得了江青的首肯。之后,对《海港的早晨》进行了再度修改,修改结果也获得了江青的肯定,并最终定名为《海港》。在对《海港》主人公方海珍的核心唱段《细读了全会公报》进行再度修改的时候,为了塑造典型环境和主人公精神世界的活动,他加入了一个管弦乐队的前奏,之后才引出豁然开朗、心潮澎湃的唱段。为了捕捉一种符合精神世界的板式,他创造性地把西皮唱腔和紧拉慢唱的抒情风格结合在一起,并把这种唱腔命名为“西皮宽板”。与此同时,于会泳成为“样板戏”音乐设计的组长,统领各个“样板戏”剧组的音乐设计。鉴于他取得的这些政治资本,1967年9月,于会泳被任命为上海音乐学院革命委员会副主任;之后又被任命为上海市文化系统革命委员会筹备委员会主任。

1968年5月,为了纪念“样板戏”问世一周年,也为了纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表。《文汇报》约请于会泳撰写一篇对“样板戏”进行理论总结的文章。同年5月23日的《文汇报》上,发表了于会泳撰写的这篇文章。^①在文中,他首创了“三突出”这个名词。“三突出”从“根本任务论”出发,经过姚文元的润色和定夺定型为:“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物。”1968年9月下旬,《奇袭白虎团》剧组调到北京改戏,于会

① 于会泳:《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,1968年5月23日《文汇报》。

泳奉命到北京参与该剧的修改工作。1969年1月初,被张春桥、徐景贤、王洪文等人推荐出席中共“九大”会议。1970年3月,毛泽东主席批准成立“国务院文化组”,于会泳被吸纳为文化组成员,与刘庆棠、浩亮一同负责“样板戏”的艺术创作。经过几出“样板戏”的修改,他逐渐认识到:原有的京剧乐队在表现力方面已经不能适应现代戏的创作要求,这就需要在原来“三大件”的基础上增加西方的管弦乐器。并开始在修改创作的实践中有意识地进行西方管弦乐融入京剧伴奏的探索。这种“混合乐队”的伴奏手法,迅速在“样板戏”乐队中普及开来。

1972年秋天,由于中美关系开始改善,两国之间开始文化艺术的交流活动,于会泳被指派负责访美中国艺术团音乐节目的改编、创作工作。他组织殷诚宗、储望华、刘庄、刘诗昆、王建中等音乐家,改编创作的钢琴独奏曲《翻身的日子》、《梅花三弄》、《夕阳箫鼓》、《陕北民歌四首》、《阳关三叠》、《浏阳河》等,筝独奏曲《战台风》,鼓乐曲《夺丰收》,柳琴独奏曲《春到沂河》、《幸福渠》,二胡独奏曲《奔驰在千里草原》等一大批器乐声乐作品涌现出来,这些作品的出现为丰富音乐舞台做出了较大的贡献。1973年被任命为国务院文化组副组长,实际负责音乐组的工作(组长为北京市革委会主任吴德);同年8月,在“十大”会上,他当选为中央委员,还被任命为中央五七艺术大学校长。同年,于会泳开始专心致志地从事京剧《杜鹃山》的修改工作。《杜鹃山》按照于会泳的艺术构思改定后,新思路与传统风格完美结合产生的音乐语言立刻获得了广泛的好评。1975年1月,在四届人大会上,于会泳被任命为中华人民共和国文化部部长。

1976年10月,伴随着江青、王洪文、张春桥、姚文元“四人帮”集团的覆灭,于会泳也随之被隔离审查。在被隔离审查的半年多时间里,于会泳写了近17万字的交代材料。当时他还是比较乐观的。但是,在中共“十一大”政治报告中,于会泳被列为“四人帮”集团的核心成员。这对于会泳来说,无疑是政治生命上的终生判决。1977年8月28日,万念俱灰的于会泳留下遗书,饮来苏水自尽。被人发现后经过全力抢救,终于在31日上午不治身亡。

于会泳是一个特定时期出现的一个悲剧性的音乐才子。作为一个政客,他是“蹩脚”的、“背时”的;作为一个音乐学者,他是著名的、影响深远的;作为一个京剧音乐改革家,他是成功的、影响卓越的。他与合作者

们一起,把中国的传统京剧推向了一个崭新的境界。他的板腔融合的创新理念,中西乐队混合编制的伴奏方式,运用唱腔和乐队深入地表现戏剧人物精神世界的创作方法等,都为京剧艺术和普及与全面发展做出了卓越的贡献。

第五节 “战地黄花分外香”——“战地新歌”

1971年“九一三”事件之后,林彪集团灭亡,中央政府的工作开始由周恩来总理主持。他多次接见音乐工作者,对以往歌曲创作中的“喊、快、尖”的问题提出了批评,对大家提出了创作新歌曲的期望,要求歌曲的创作应当“革命激情和革命抒情是对立统一,要有张有弛、有激有舒”^①。在他的倡议下,一批在“五七干校”劳动改造的艺术家被重新启用。1972年,为了纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表30周年,“国务院文化组革命歌曲征集小组”开始收集整理这类作品,并于同年开始由人民文学出版社^②出版《战地新歌》第一集。之后,每年出一集,一共出版了五集。《战地新歌》的名称,是由当时实际主持国务院文化组工作的副组长于会泳(组长是当时的北京市革命委员会主任吴德)命名的。其中的“战地”这个词,取自毛泽东词作《采桑子·重阳》篇中的“战地黄花分外香”诗句。编者以此把当时的中国大地,形容为一个与资产阶级、修正主义等各类“反动派”进行激烈斗争的“战地”,其中的“火药味”甚浓、时代印记鲜明。

1972年8月出版的第一集^③的副标题为:“无产阶级文化大革命以来创作歌曲选集”,其实这个标题与里面的内容是不相符的。其中的重要歌曲《东方红》、《三大纪律八项注意》、《毕业歌》、《大刀进行曲》、《大路歌》、《新的女性》、《到敌人后方去》、《咱们的领袖毛泽东》、《山丹丹开花红艳艳》等,一大批歌曲都是“文革”之前就已经存在的著名歌曲。征集

① 唐诃:《培育革命文艺之花的伟大园丁》,自《心中的赞歌——革命文艺工作者回忆周总理》,第106页。上海文艺出版社1979年出版。

② 第一、二、三集的出版社署名为:人民文学出版社;第四、五集署名为:人民音乐出版社。这两个署名其实是一个单位,“文革”前音乐出版社曾一度并入人民文学出版社。从第四集开始,该社又从中分离出来,改称人民音乐出版社。

③ 《战地新歌——无产阶级文化大革命以来创作歌曲选集》,人民文学出版社1972年8月第1版。

小组对它们的歌词作了修改,这样一是为了体现“创作”,二是歌曲的政治内容与“文革”的政治要求相符。在选编者的“前言”中,表明了他们的选编主旨:“这本歌集选编了无产阶级文化大革命以来新创作的革命歌曲和重新填词、改词的十首革命历史歌曲、五首革命历史民歌。”选编者始终“是遵照毛主席关于‘以政治标准放在第一位,以艺术标准放在第二位’,和‘革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一’的教导进行选编的”。

第一集中影响较大的歌曲是:《毛主席走遍祖国大地》(原署名为:辽宁省革命样板戏学习班词曲,实际的作曲者应为:秦咏诚)、《敬祝毛主席万寿无疆》(纪录影片《毛主席是我们心中的红太阳》解说词,阿拉腾奥勒曲)、《万岁!毛主席》(勤耕词曲)、《阿佤人民唱新歌》(杨正仁词曲)、《千年的铁树开了花》(尚德义曲)等。阿拉腾奥勒作曲的《敬祝毛主席万寿无疆》采用三段体的结构形式,引子与间奏为音乐情绪的变化起到了转化作用。中速、深情具有蒙古族风格的音乐旋律,较好地表现出作曲者本人对领袖人物的无上崇敬心情。杨正仁作词、作曲的《阿佤人民唱新歌》也是一首风格独特的领袖颂歌。作品建立在升f羽调式上,热情、欢快具有民族舞蹈风格的引子,引出了四句体的主歌。主歌采用起、承、转、合四句组成,每个乐句的长短不一,音乐进行却严谨、自然。勤耕作词作曲、集体改词的《万岁!毛主席》是一首具有新疆民歌风味的舞蹈性的领袖颂歌。主歌副歌的结构,简单明了。规范的四句体每句都是由四个小节组成,前两个小节连续地采用切分音的节奏,以此突出歌曲的舞蹈性和新疆风格。副歌是“万岁!毛主席”的反复呼喊,具有典型的“文革”时代特征。

1973年5月出版的第二集^①,收录的全部是新创作歌曲。选编者在“后记”中是这样说的:“续集中的作品,均为近年来的新创作,这些作品表达了各族人民对我们伟大领袖毛主席、对伟大的中国共产党、对伟大的社会主义祖国无比热爱的感情;反映了社会主义祖国欣欣向荣的新气象;歌颂了战斗在各条战线上的广大工农兵群众。”

其中影响力较大、艺术性较高的作品是:《北京颂歌》(田光、傅晶曲)、《台湾同胞我的骨肉兄弟》(钊邦曲)、《我爱这蓝色的海洋》(胡宝善

①《战地新歌·续集》,人民文学出版社1973年5月第1版。

曲)、《我爱五指山、我爱万泉河》(刘长安曲)、《老房东“查铺”》(唐河、生茂曲)、男声二重唱《真像一对亲兄弟》(解放军某部战士业余演出队词曲)等。田光、傅晶作曲的《北京颂歌》是当时独树一帜的抒情歌曲。庄重、肃穆、辉煌的引子是一个较为完整、相对独立的乐段,歌曲的主体部分是一个没有再现的三段体结构。A段与B段是抒情性的,C段是庄严进行曲的风格。三段歌曲分别采用不同的音乐材料(引子的材料来自B段),但是作品的内在气质却是高度一致,没有给人以凌乱、繁杂的感觉。《北京颂歌》是多种音乐材料有机统一的典范性作品,在相当长的一个时期内,《北京颂歌》成为祖国首都的标志性音乐符号。钊邦作曲的《台湾同胞我的骨肉兄弟》也是此时抒情歌曲的代表性作品。作品也是采用了没有再现的三段体结构,A段是一个叙事性的乐段,四拍子和二拍子频繁变化使用,表现了主人公内心的无限思念;B是一个感慨的抒情性乐段,弱拍进入后采用分解和弦的方式完成了一个三度、六度大跳,直接进入作品的第一个高潮;之后便进入慷慨激越的C段,在这里表现了中国人民解放台湾、统一祖国的坚定信念。作品曾经被改编为小号独奏曲,在全国范围内广泛流传。

1974年5月出版的第三集^①,收录的歌曲基本都是新创作的歌曲。在选编者的“前言”中,我们可以清晰地感受到政治情势的变化:“文艺战线,同整个上层建筑领域一样,存在着两个阶级、两条路线的激烈斗争。被打倒的地主资产阶级不甘心于失败,他们总是千方百计地同我们争夺思想文化阵地。歌曲阵地也不例外,无产阶级不去占领,资产阶级就去占领,音乐领域里崇洋复古倾向的出现,某些地区坏歌曲的传播,就是例子。这是文艺黑线回潮的一种表现,必须予以坚决的回击。同时,我们应当努力创作和大力推广革命歌曲,牢固地占领歌曲阵地。让那些妄图开历史倒车的孔老二的信徒们在嘹亮的无产阶级战歌声中悲鸣去吧!”从这篇“前言”中,我们不难发现江青及其“四人帮”已经掌控了当时的政治局面,他们开始以“批林批孔”为幌子,用歌曲的形式实现自己的政治图谋。于是,在第三集中就出现了一批具备“高快硬响”典型“文革”特点的“跟风”作品。譬如:《工农兵是批林批孔的主力军》、《批林批孔当闯将》、《无产阶级文化大革命就是好》(上海市工人文化宫文艺创作学习班作词、作曲)、《喜看今日新大寨》、《社社队队学大寨》、《太行儿女学大

① 《战地新歌·第三集》,人民文学出版社1974年5月第1版。

寨》、《赤脚医生心向党》等。

抛开政治因素不看,在这部歌集里面,作曲家们更加自觉地采用民间音乐材料进行创作。一批洋溢着浓郁民间音乐风味的新型领袖颂歌诞生于世。其中代表性的作品是:湖南省文工团歌舞队创作的《浏阳河》(徐叔华词,唐璧光曲)、白诚仁编曲的《挑担茶叶上北京》和《洞庭鱼米乡》、施万春创作的《沿着社会主义大道奔前方》等。前三首歌曲是作曲者对民间材料的直接借鉴与引用,施万春作曲的《沿着社会主义大道奔前方》,原为电影《青松岭》的插曲。作曲家创造性地采用北方地区奔放、热情的戏曲说唱和民间“大实话”的音乐材料,并予以大胆地创造,作成了热情、奔放、豁达、乐观的这首对唱。健康、明亮的音乐风格给压抑的“文革”氛围带来了一丝清风。歌曲伴随着电影不胫而走,电影的影响消失了,而歌曲却仍然弥留在人们的心里。白诚仁编曲的男声独唱《洞庭鱼米香》,是一首洋溢着浓郁的湖南风情和乐观主义豪情的佳作。在自由、辽阔、抒情的散板引子之后,出现了再现三段体的人声歌唱。A段是一个自由抒情、散板的渔歌风味的旋律,旋律一会儿低沉婉转、一会儿高亢亮丽,歌声上下跳动自如,既充分地展示了男高音的演唱技巧,又形象地塑造了渔民耕耘在洞庭湖上乐观、自信的革命豪情。B段开始音乐立刻转化为热情、稍快的快板风格,音乐的基础材料虽然还是下行四度的sol、re,但是音乐形象已经转化为热情洋溢的豪迈风格。在这个快板的乐段中,创作者历数社会主义建设在鱼米之乡取得的新成就:“电力排灌”、“机器耕作”等。A¹段是对A段的再现,形象地描绘了渔夫唱着赞歌开船远去的情景。《洞庭鱼米香》以浓郁的湖南民歌风味和鲜明的音乐风格,为“高快硬响”的“文革”时代留下了一抹清新的印记。作品在以艺术的语言、民族的风格谱写时代颂歌方面,为后人留下了可资借鉴的经验。

1975年5月出版的第四集^①中,前没有“前言”、后没有“后记”,但引用的两段“毛主席语录”却耐人寻味:“列宁为什么说对资产阶级专政,这个问题要搞清楚。这个问题不搞清楚,就会变修正主义。要使全国知道。”“无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面的专政。”从这两段语录中,我们不难揣摸出当时的政治时局。第四集中带有鲜明的时代印记:当时的中国国内正在大兴“工业学大庆”、

①《战地新歌·第四集》,人民音乐出版社1975年5月第1版。

“农业学大寨”的运动,相应地产生了《石油工人铁打的汉》、《大庆油加快了我的车》、《学大寨,要大干》、《大寨的山呀大寨的水》、《喜看今日新兰考》等“时代曲”;“四届人大”召开后,随即也诞生了《四届人大传喜讯》、《手捧新宪法心里乐开了花》等。“批林批孔运动”的余绪尚存,其中的代表就是《批臭反动的〈三字经〉》。世界形势风起云涌,为了配合国内的时事政治教育活动,选编了《天下大乱,形势大好》、《第三世界团结起来》等歌曲,在这些歌曲中号召:“亚非拉美”、“第三世界觉醒起来”,“反霸权、反侵略、反剥削、反压迫”,“要独立、要解放、要革命、要前进”。艺术性与政治性均佳的作品中,当数傅庚辰创作的男声独唱《红星照我去战斗》和童声合唱《红星歌》^①。这两首歌曲都是电影《闪闪的红星》的配乐,前者是插曲、后者是主题歌。

1976年4月出版的第五集^②的时候,国内正处在“天安门事件”之后“反击右倾翻案风”的高峰时期。在篇首引用了最新做出的“毛主席语录”,这些语录就可以显示了这种时代政治特征。最新发表的毛主席语录是:“什么‘三项指示为纲’,安定团结不是不要阶级斗争,阶级斗争是纲,其余都是目。”“翻案不得人心。”“……搞社会主义革命,不知道资产阶级在哪里,就在共产党内,党内走资本主义道路的当权派。走资派还在走。”在这种政治情势下,配合时事政治活动的作品仍然居绝大多数。其中的代表性作品有:《紧紧抓住阶级斗争这个纲》、《阶级斗争是个纲》、《反复辟,反倒退》、《在无产阶级专政旗帜下前进》、《无产阶级专政磐石坚》、《歌唱无产阶级文化大革命》等,配合“知识青年上山下乡运动”的歌曲《向广阔天地进军》也被选入其中。

在第五集的开篇处,刊登了毛泽东最新发表的两首诗词歌曲。这两首诗词是:《水调歌头·重上井冈山》、《念奴娇·鸟儿问答》(第一首诗歌创作于1965年5月,第二首诗歌创作于1965年秋天)。并且为每一首诗词都选录了两首谱曲作品。分别为《水调歌头·重上井冈山》谱曲的是中央乐团和刘岩、关绪昌,分别为《念奴娇·鸟儿问答》谱曲的是中央乐团和沈亚威。从艺术上看,这四首谱曲的作品艺术水准,没有超出此前为毛泽东诗词谱曲的作品。但是,在此时发表这两首诗歌,却有较深的政治意味。因为当时的中国政局由于领导人的身体原因进入了一个非常

① 有关于傅庚辰的歌曲创作,请参见本书的专节。

② 《战地新歌·第五集》,人民音乐出版社1976年4月第1版。

敏感的时刻。此时发表毛泽东的这两首诗歌并给予大张旗鼓地宣传,对于稳定民心、消除传言,有积极的促进作用。由于第五集编辑出版的时候“文革”已经进入尾声,人心思变、社会浮动,领袖颂歌、时事歌曲等题材已经难以出新。所以第五集的作品质量相对而言,普遍比前四集差。

“战地黄花分外香”,连续出版的五集《战地新歌》虽然有着过多的时代印记,但是由于它的出现一定程度上弥补了“八亿人民八部戏”的时代精神生活“营养不良”弊端。由于这些作品经过当时“国务院文化组”的审定,在政治上绝对可靠。所以,这些作品也成为当时器乐音乐创作的“素材库”。一大批盛行的器乐作品,就是根据这些歌曲的材料改编创作而成的。《战地新歌》还为各级歌曲创作提供了一个“平台”,全国各省市自治区、各县,乃至大中企事业单位,基本都成立了“毛泽东思想宣传队(团)”,以创作、表演这些歌曲为己任。反过来,这些宣传队(团)通过自己的创作活动及其成果,为《战地新歌》的选编活动提供大量的新作品,一大批歌曲创作者也随之涌现出来。总之,在剔除《战地新歌》时代政治功利目的,并予以历史与客观地审视之后,我们可以发现它的以上这些历史价值。

第六节 “文化沙漠”中的点点绿洲

“文革”十年的中国新音乐创作领域,虽然可以称之为“文化沙漠”。但是,在“主旋律”创作之外,一批有良知、有使命感的音乐家们还是不甘寂寞。他们一方面“打政策的擦边球”,在政治高压的“缝隙”中寻找创作的“立锥之地”;一方面以“地下”的方式隐讳地进行自己的创作,寻找机会“浮出水面”。以下论及的几位作曲家及其作品就属此类。

“梁祝”、“炉台”响九州——陈钢

陈钢(1935.3.10~),作曲家,上海市人。

1935年3月10日生于上海的一个作曲家的家庭。他的父亲是20世纪30年代闻名上海滩的流行音乐作曲家陈歌辛。1940年进入上海华龙小学读书,1946年毕业于尚文小学。童年的时候,陈钢就爱好文学

与诗歌。10岁时师从瓦拉(Walla)学习钢琴。1946年进入教会主办的惠中学读书。上海解放3个月后,考入华东军政大学,成为一名军人。进入军政大学后被分配在青年军,经过一年学习后,本来准备分配到机关做机要干部,因为眼睛近视就被转到文训班学习。指导员发现他有钢琴演奏的能力,就把他调入南京军区文工团,担任手风琴和钢琴的演奏员。在文工团期间,被派到南京金陵女子大学,师从李嘉禄学习作曲,师从马幼梅学习钢琴。1955年考入上海音乐学院作曲系,师从丁善德、桑桐学习作曲,师从石圣华、张碧华学习钢琴。在1957年“反右”运动中,父亲被打成“右派”,陈钢本人也存在“严重右倾”的问题,而被迫下乡劳动。1959年为了迎接国庆十周年,他与管弦系的进修生何占豪一起利用3个月的课余时间创作小提琴协奏曲《梁祝》。该作在1959年5月首演于上海兰馨大剧院,当时18岁的俞丽拿担任小提琴独奏。沉浸在《梁祝》成功喜悦中的陈钢,自己现实生活中的爱情也遭遇到“梁祝”式的悲剧:因为他是“右派”的儿子,初恋女友不得不在家庭与单位的反对下与他分手。

1960年毕业于上海音乐学院并留校任教。带着《梁祝》成功的热情,他试图在新音乐的创作方面再展风华,在为喜剧电影《球迷》配乐的时候,他尝试着把中国戏曲的“过门”和民歌、“交响爵士”等素材与手法综合运用,探索一种新的音乐风格。但是当时适逢姚文元导演的“德彪西事件”,他的创作被视为“离经叛道”的“现代派”的“邪作”,28岁的陈钢遭受到第二次打击,被剥夺了创作的权利,发配到大别山区进行劳动改造。进入70年代以后,当时中国舞台上盛行的是八个“样板戏”,一些小提琴演奏家私下里向他索要小提琴新作品,陈钢斗胆在1973年至1975年间创作了小提琴独奏曲《阳光照耀着塔什库尔干》(1973)、《金色的炉台》、《我爱祖国的台湾》、《鼓与歌》(1974)、《苗岭的早晨》(1975)和两首小提琴协奏曲。出乎意料的是,这些作品不胫而走,迅速在全国范围内流传,成为八个“样板戏”之外新鲜的声音。改革开放以后,陈钢又进入音乐创作的新境界。先后创作了小提琴独奏《清水江恋歌》(1980)、《音诗》、钢琴伴颂《雷雨》(1984)、《双簧管协奏曲》(1985)、小提琴协奏曲《王昭君》(1986,《梁祝》的姊妹篇)、钢琴五重奏《京调》(1989)、交响诗《春江花月夜》(1990)等。1989年,小提琴协奏曲《梁祝》获得首届“中国金唱片奖”。

陈钢的音乐创作以小提琴作品为主。给他带来广泛声誉的当属小提琴协奏曲《梁祝》^①、小提琴独奏《阳光照耀着塔什库尔干》、《金色的炉台》、《我爱祖国的台湾》、《鼓与歌》、《苗岭的早晨》、《迎来春色换人间》(根据京剧《智取威虎山》音乐改编)等。

小提琴独奏《阳光照耀着塔什库尔干》^②是陈钢创作于 1973 年的蜚声国内的作品,也是陈钢第二个创作时代到来的标志性作品。此时的陈钢正处于“冰封”状态中,为了丰富演奏家的曲目,他尝试着根据新疆歌曲作者吐尔逊·卡蒂尔的歌曲《美丽的塔什库尔干》、刘富荣改编的笛子独奏曲《帕米尔的春天》以及新疆塔吉克地区的民间音乐材料综合改编、创作了这首小提琴独奏曲。作品由两大部分构成:第一部分是“纵情高歌”。先由钢琴奏出自由、抒情、洒脱的引子,把人们的想象带到了美丽、辽阔的塔什库尔干大草原。之后,小提琴在 E 弦上奏出了热烈、激情、歌唱性的主题。这个以 3/4 拍构成的主题,具有舞蹈性和抒情性相结合的气质。在经过一遍陈述之后,又转到 D 弦的高把位上重复了一遍,音乐变得更加激扬、情绪变得更加深沉。第二遍陈述之后,小提琴便模仿新疆民间乐器“冬不拉”,在小提琴上拨奏和弦,这种拨奏具有鲜明、强烈的舞蹈性。力度由强而弱、速度由快而慢、节拍由规则而自由。这个动态感极强的拨奏,是对牧民跨马扬鞭豪迈形象的真实写照。之后便引出了充分展示演奏家演奏技巧的“华彩段”。第二部分是“热烈欢舞”。在这个段落中,陈钢利用自己谙熟小提琴各类演奏技法 and 艺术表现力的优势,把顿弓、跳弓、远距离跳弓、双音、泛音、打指等技巧运用得酣畅淋漓。在创作方面,陈钢还把若干个不同的音乐主题融汇到这个部分之内,并且以不同的节拍、速度、音色予以展开。展现出斑驳陆离的音乐色彩和令人眩晕的演奏技巧。之后,作品进入尾声。陈钢使用“无穷动”的音乐手法,以连续、快速进行的十六分音符,把作品推到最高潮。陈钢在《阳光照耀着塔什库尔干》的创作中,在曲式结构方面借鉴了西方浪漫主义音乐家经常使用的“狂想曲”的创作原则,还有机地借鉴、吸收了中国传统民间音乐的音乐材料和西方古典、浪漫小提琴音乐的创作技巧,使小提琴这件乐器成为中国时代民族精神的较好承载者。

完成于 1975 年的小提琴独奏曲《苗岭的早晨》,是陈钢根据白诚仁

① 小提琴协奏曲《梁祝》的有关介绍,已经在本著的第四章出现过,故在此省略。

② 陈钢:小提琴独奏曲《阳光照耀着塔什库尔干》,人民音乐出版社 1979 年 3 月第 1 版。

的同名口笛独奏曲改编、创作而成的。作品以现实主义的创作手法,绘声绘色地描绘了苗族山寨的美妙景致和苗族兄弟乐观、自豪的内心情感和对幸福生活的向往。采用加引子的复合二部曲式的结构写成。引子部分是对苗岭早上自然美景的描写,以富有苗族音乐特色的“飞歌”旋律在小提琴上用滑奏、泛音、颤音的手法予以展开,表现了苗岭早晨万物复苏、春意盎然的景致。之后在活跃跳动的钢琴的伴奏下,小提琴奏出了欢快、热烈的旋律。在钢琴的刮奏之后,小提琴在低音区呈现,音乐粗犷有力。速度由慢渐快,力度由弱而强;小提琴与钢琴此起彼伏,互相竞赛;形象地表现了青年男女热烈欢舞、激情歌唱的感人场景。在高潮处,音乐戛然而止。尾声是对引子材料的简短再现,音乐复归于深沉、安静。《苗岭的早晨》虽然是一首改编曲,但是陈钢创造性地借鉴竹笛、二胡的滑音、花舌方面做出了可贵的尝试,也取得了成功。这些技术的运用对丰富小提琴的演奏技巧、探索民族化之路,都是有借鉴意义的。

一位马来西亚华侨曾经说:“凡是有太阳的地方,就有华人;凡是有华人的地方,就有‘梁祝’。”这就是对陈钢及其音乐创作的最高奖赏。在陈钢的音乐创作中,占居中心地位的还是小提琴作品。他一生都在致力于小提琴创作的“民族化”,对于这个问题他有着自己的体悟:“民族化的路子是非常宽广的,所谓‘民族化’,主要表现在它的精神和气质上,同时,‘民族化’一定要同‘现代化’结合起来,一切合适于它的表现手法和技巧等都可以用。”“要使我们的民族音乐进入世界音乐文化之林,就必须走‘结合’之路,也就是一定要‘民族化’和‘现代化’结合起来。”^①陈钢小提琴音乐创作的成功之路向我们表明:中国传统的文化遗产、音乐观念、音乐材料,西方现代的创作手法、审美原则,当代中国的时代精神,都可以成为当代作曲家音乐创作的基础、方法和表现对象。立足传统文化、借鉴西方技术、讴歌时代精神,就是陈钢音乐创作成功之路的核心。

“乐器之王”颂中华——钢琴协奏曲《黄河》

令当年的冼星海所始料不及的是,他创作于1939年3月的《黄河大合唱》,在经过整整30年以后,被一伙热血沸腾的青年作曲家、演奏家们改编成了钢琴协奏曲。而且这个改编曲也成为20世纪中国新音乐创作

^① 陈钢:《让每颗星星都闪耀自己的光辉》,《文汇报增刊》1980年第5期。

的经典。

在江青的直接领导下,1969年由当时的中央乐团和中央音乐学院集体创作出了钢琴协奏曲《黄河》^①,1970年1月首演于北京人民大会堂的小礼堂。参加创作的成员有:殷承宗、刘庄、储望华、盛礼洪、石叔诚、许斐星等人。江青一手促成了钢琴协奏曲《黄河》的创作。早在1964年11月18日,《黄河》创作班子还没有成立的时候,江青就曾经对文艺界的人士这样说过:“钢琴的表现力很强,现在只是没有群众喜闻乐见的曲目”,“如果能把京戏、梆子弹出来,群众就听懂了。《青年钢琴协奏曲》不错,但是用的都是民歌,为什么不用冼星海的《黄河大合唱》?”^②她还对这个创作班子给予了许多具体的指示,譬如在1969年12月26日审查作品时,江青说:“最大的问题是《黄水谣》和《保卫黄河》,我看改成《黄河怒》或《黄河愤》,不要按原来的东西写,原来星海写的东西没有阶级性。”在作品成功以后,江青曾经不无得意地这样说道:“样板戏中,只有《黄河》是我自始至终亲自抓的。”^③

1970年1月,创作领导机构和创作组成员一起在人民大会堂的小礼堂进行了作品的听审会,周恩来等一些国家领导人也参加了听审。作品刚一结束,全场响起了雷鸣般的掌声。周恩来走上舞台,大声高呼:“星海复活了!”

钢琴协奏曲《黄河》是根据冼星海的《黄河大合唱》的主旋律重新创作而成的。协奏曲将冼星海原作的基本音乐素材加以改编和缩写等,再以钢琴协奏曲的形式重新表现出来。协奏曲由四个乐章:《黄河船夫曲》、《黄河颂》、《黄河愤》、《保卫黄河》组成。创作群体在创作的时候,都是按照一个既定的文学构思稿进行的。

第一乐章《黄河船夫曲》是一个波澜壮阔、气势磅礴的乐章,其文学构思稿是这样写的:

开始乐队以磅礴的气势刻画船工同惊涛骇浪殊死搏斗的情景。钢琴以急骤的琶音掀起巨浪,引出了坚定有力的船工号子,表现船工们万

① 中央乐团:《〈黄河〉钢琴协奏曲》总谱,人民文学出版社1972年9月第1版。

② 转引自梁茂春:《当代中国音乐1949~1989》,第177页。北京广播学院出版社1993年10月第1版。

③ 石叔诚:《钢琴协奏曲〈黄河〉的创作及修改》,《音乐爱好者》总200期。

众一心同狂风巨浪顽强搏斗,象征着中华民族不屈不挠的斗争精神。音乐不断发展,推出了钢琴的“华彩”乐段,描绘黄河激浪汹涌澎湃,船工们冲过了激流险滩。这时奏出一段抒情曲调,表现在艰难的斗争中看见了胜利的曙光,充满了必胜的信念。最后,钢琴用强烈的刮奏把音乐引回到紧张的搏斗中,乐曲在船工同惊涛骇浪搏斗的高潮中结束。^①

乐章采用带引子和尾声、自由的、具有回旋因素的二部曲式结构形式写成。第一部分从序号①至⑦;在序号①之前,由管弦乐队奏出了一个表现船工们同惊涛骇浪搏斗的引子乐段,共16小节,速度迅急、节拍变化频繁,引子的材料是后面各个乐段音乐主题的来源。从序号①开始,由独奏钢琴在A徵调式上引出了坚定有力的船工号子,音乐沉稳、性格坚毅;序号②的速度转快,是船工与波浪搏斗场景的描写,乐队表现船工奋力摇橹的形象,钢琴则是惊涛骇浪形象的代表;序号③至⑥是船工号子的再次陈述,钢琴与乐队融为一体,成为气势冲天船工形象的载体。序号⑦是“华彩”乐段,引子的材料在这里获得了炫技式的展开。序号⑧至⑨是作品的第二部分,速度转化为缓慢的行板(每分钟52小节),首先由乐队以较弱的力度奏出冼星海原大合唱中的“我们看见了河岸”的乐句,在经过完整的呈示之后,再把这段旋律转到了独奏钢琴声部,钢琴则以更弱的力度和更温馨的情感演奏这段“看见胜利的曙光”^②的旋律。在乐队的震音和钢琴的刮奏的引领下,作品进入尾声(序号⑩至⑪),音乐再度回到紧张激烈的氛围中去,这个乐段只有21小节,精练、简洁,使作品在一气呵成的感觉中完成。

第二乐章《黄河颂》是一个庄严、缓慢、追溯的乐章,其文学构思稿是这样写的:

大提琴奏出庄严缓慢的引子,引出钢琴独奏,追溯了中华民族的悠久历史——千百年来勤劳的人民在黄河两岸劳动、斗争、生活……乐曲逐渐推向高潮,热情地歌颂了中国人民的光荣革命传统。钢琴铿锵有力

① 《钢琴协奏曲〈黄河〉内容说明》,自中央乐团《钢琴协奏曲〈黄河〉》(两架钢琴谱),中央乐团内部刊印本。

② 取自乐谱文字提示。

的和弦奏出雄伟的结束部分,象征着觉醒的中国人民犹如巍巍昆仑屹立在世界的东方。

第二乐章的独立性不强,实际上它是第一乐章和第三乐章之间的一个连接部分。作品由两个部分组成:第一段(从第1至15小节的引子和序号[1]至序号[2])是抒情性的呈示段,音乐浑厚而又舒展,是对黄河及其悠久历史的由衷赞美;第二段(序号[3]至结束)是对第一段的展开与发展,由上方六度跳进构成的感叹性旋律,将整段音乐推向了辉煌的高潮。

第三乐章《黄河愤》是一个描绘性与表现性兼备的乐章,其文学构思稿是这样写的:

在竹笛吹出陕北风格的开阔引子后,钢琴模仿民族乐器奏出一段欢快明亮的曲调,表现革命根据地阳光普照,一派欣欣向荣的景象。

钢琴深沉的和弦及铜管乐的阻塞音表现敌寇的铁蹄践踏了祖国的河山,钢琴用“轮指”演奏,表现人民遭受着深重苦难。

但是,中国人民是不能忍受黑暗势力的统治的。有侵略就有反抗,有压迫就有斗争。乐曲间奏不断高涨,推出了钢琴的一段独奏,表现人民群众对敌寇悲愤有力的控诉,阶级仇、民族恨如火燃烧。

黄河怒涛滚滚向前,革命人民激愤满腔。

这个乐章是根据原合唱作品中的第五乐章《黄水谣》和第七乐章《黄河怨》的音乐材料组合而成的。其中的《黄水谣》是一首民谣风的抒情性叙事歌曲,《黄河怨》是一个被日本帝国主义者百般蹂躏的妇女,在奔腾的黄河面前诉说着自己的“千重仇、万重怨”。创作群体把这两个乐章的意境有机地组合在一起,使之成为一个凝练、抒情、寓意深邃的乐章。作品采用再现的三部曲式结构写成。作曲家在管弦乐队中加入了中国民族乐器竹笛,竹笛以清脆、自由的散板,奏出了表现“革命根据地阳光普照”的引子。引子之后出现了A段(序号[1]至序号[4]),A段钢琴模仿古筝“刮奏”的手法,奏出了深情歌唱的“黄水谣”旋律,在这个旋律完整地陈述一遍之后,又转到管弦乐队上再现一遍。B段由两个乐段组成,第一乐段(序号[5]、[6])的音乐材料来自合唱《黄水谣》的第二段,表现的是“敌寇铁蹄践踏了祖国河山”和“人民遭受深重苦难”,钢琴和乐队以不协和和弦和特强力度的结合,描绘了敌寇对祖国河山的蹂躏和践踏,表现

了人民在敌寇的屠刀下面遭受的深重苦难。第二乐段(序号7至12)表现的是“中国人民的反抗”和“控诉”,音乐材料来自合唱《黄河怨》,当进行到序号9的第4小节的时候,全曲进入到群情激愤的高潮。从序号13开始进入再现A'段,这是对A段的压缩再现,表现的是“黄河怒涛滚滚,人民激愤满腔”的意境。这个愤怒控诉的乐章,为第四乐章的出现埋下了伏笔。

第四乐章《保卫黄河》的文学构思稿是这样写的:

开始由铜管奏出富有战斗性的庄严的引子,象征着毛主席党中央发出战斗号召。钢琴急速地奏出八度的“华彩”乐句,表现全国人民紧急行动起来。随后,由乐队引出钢琴主奏的“保卫黄河”曲调,表现抗日军民斗志昂扬,奔赴战场。

接着,“保卫黄河”主调突然转轻,由钢琴主奏,然后乐队轮奏,此起彼伏,逐渐高涨,表现出革命武装在斗争中不断发展壮大。

战马驰骋,硝烟弥漫,游击健儿机智顽强英勇杀敌。革命队伍千军万马势不可挡。在激战中,出现钢琴和乐队的竞奏,表现抗日军民同仇敌忾,誓与敌人血战到底。这时,乐曲达到了最高潮,奏出《东方红》,热情歌颂伟大领袖毛主席人民战争思想的光辉胜利。

尾声在坚定有力的步伐中,出现《东方红》与《国际歌》结合的音调,表现亿万人民在马克思主义、列宁主义、毛泽东思想伟大红旗指引下奋勇前进,誓将革命进行到底。

这个乐章是根据原合唱作品中的第八乐章《保卫黄河》和第九乐章《怒吼吧!黄河》和其他的音乐材料综合创作而成的。作品采用变奏曲与再现三部曲式的混合曲式结构写成(其中的A部是一个变奏曲式),疾风骤雨般的引子为波澜壮阔的战斗场景拉开了序幕。序号1至18是整个乐章的A部,合唱中“保卫黄河”的主题,是这个乐段的基本主题,主题的旋律建立在分解的大三和弦之上,雄壮有力;节奏紧凑跳跃,充满了张力。钢琴和乐队相互竞奏,时而由钢琴主奏、乐队伴奏,时而由乐队主奏、钢琴加花填充,时而由钢琴和乐队做卡农模仿等等,“保卫黄河”的主题在这里获得了淋漓尽致地展开。形象地刻画了游击队员神出鬼没、出神入化的矫健雄姿,和与敌人进行生死搏斗的气吞山河的宏伟画卷。从

序号[19]至[20],作品进入B部。在这里,歌颂领袖毛泽东的歌曲《东方红》的旋律,被全部纳入。由于《东方红》本身承载着的政治、艺术内涵,也由于音乐自身艺术进行的原因,使得这个乐段成为本乐章的高潮部分。A¹(序号[21]至结束)是对A部的压缩再现,“保卫黄河”的旋律,成为一往无前的胜利凯歌,在序号[23]的最后一小节处,由小号、长号引入了《国际歌》的主题旋律,与钢琴、木管、弦乐的《东方红》主题交织在一起,以此象征着“亿万人民在马克思主义、列宁主义、毛泽东思想伟大红旗指引下奋勇前进”。

20世纪70年代初,是“文革”的中期,这个时期中国社会的民众音乐生活,正处于“八亿人听八部戏”的时期,能够唱的歌也不多,除了“语录歌”、“领袖颂歌”之后,就是《三大纪律八项注意》、《东方红》等少数几首。在一个艺术生活枯燥乏味的时期,能够产生这部钢琴协奏曲,在当时的确受到了广泛的欢迎。《黄河大合唱》和钢琴协奏曲《黄河》是中国两个特别时期的产物,一个是“抗日战争”时期,一个是“文化大革命”时期。两者中,一个是“外患”、一个是“内忧”;这两个时期,都迫切地需要具有强烈震撼力的艺术作品,来凝聚国人的民族意识、唤醒大众的战斗意志。《黄河大合唱》和钢琴协奏曲《黄河》的出现,都较好地完成了这个历史使命。自从协奏曲的诞生之日起,这首借鉴西方音乐形式,具有民族音乐风格和中国气派,既有华丽技巧,又有巨大艺术感染力的作品,便在中国的音乐舞台上扎下了根。

在钢琴协奏曲《黄河》的创作组中,每一位成员都曾受到系统的西方古典音乐教育,对于音乐形式的把握,他们有着很深的领悟。殷承宗、刘庄、储望华、盛礼洪、石叔诚、许斐星等人,在当时正处于风华正茂、踌躇满志的青年时期,他们以极大的热情投入到这部作品的创作中,几乎到了废寝忘食的境地。在第四乐章中引入《东方红》,并使之成为全曲的最高潮,是当时的政治要求,也是创作人员的基本共识。在后期的修改中,有一位工人给殷承宗写信,建议在第四乐章的尾声中加入《国际歌》的旋律,以此象征“因特纳雄耐尔一定要实现”的崇高理想。《东方红》全曲和《国际歌》音素的加入,具有典型的时代特征,这种“插标签”的创作手法在当时曾经成为一种普遍模式。这种模式的普遍做法就是:表现红军形象的时候,就采用《三大纪律八项注意》的旋律;歌颂领袖人物的时候,就

出现《东方红》的旋律；表达国际共产主义信念的时候，就采用《国际歌》的旋律。从艺术创作本身来讲，过多、过滥地使用这种“插标签”的方式，确实违反艺术创作的客观规律。但是，当时的创作人员并没有别的选择，好在他们都有较强的艺术创造能力，能够把这种做法的弊端降低到最小程度。因此，《东方红》的加入在听觉上是顺畅的，在音乐发展的逻辑上也是贴切的。由于它们的引入，成功地把作品推向了光辉的顶点。

钢琴协奏曲《黄河》已经成为当代中国的经典性作品，作品在借鉴西方协奏曲的艺术形式方面，在运用欧洲民族主义浪漫主义的音乐手法方面，在继承中国新音乐的优良传统方面，在钢琴艺术民族化、大众化方面，在处理独奏乐器和协奏乐队的关系方面，都做出了可贵的艺术探索，也取得了巨大的成功。它是“文革”时期音乐创作艺术性水平高超、思想性内涵丰满的当代管弦乐巨著。

“红星照我去战斗”——傅庚辰

傅庚辰(1935. 11. 14~)，作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家，黑龙江双城人。

1935年11月14日出生于黑龙江省双城县的一个满族家庭中。在五个孩子中间，傅庚辰排行老三，是唯一的男孩子。他自幼酷爱音乐，1943年进入双城县完全小学读书，1948年初，参加了在哈尔滨新成立的“东北音乐工作团”，在吕骥等老一辈音乐家的培养、支持下，学习了笛子、小提琴及音乐理论知识。之后跟随这个部队编制的团体辗转于东北各地，并且还曾经跟随慰问团进入朝鲜，为志愿军战士演出。1954年傅庚辰被组织送入东北音乐专科学校(沈阳音乐学院前身)作曲系学习，在3年的学习期间，他一面刻苦学习专业知识，一方面学习政治知识、参加政治活动。1956年9月加入中国共产党，并担任了学校学生会主席的职务。在校期间创作的歌曲《花林中的少女》获得当时辽宁省“优秀歌曲创作奖”，该作与小提琴独奏曲《幻想曲》都被正式出版。1957年7月，以毕业作品交响大合唱《和平之夜》告别母校，进入了漫长的音乐创作和音乐活动生涯。

毕业后，傅庚辰调入中国人民志愿军政治部歌舞团担任创作员，1959年随着志愿军建制的取消，该团改称为：中国人民解放军政治部二

团。在此创作的作品有：小型歌剧《阿妈妮送米》（田川、任萍编剧）、舞剧《战场抢收》、歌曲《告别朝鲜》、《中朝友谊之歌》、小提琴协奏曲《蓝花花》，参与创作了大型歌舞剧《志愿军战歌》等。1961年4月调入八一电影制片厂，在故事片室任音乐创作组组长，从此正式进入电影音乐创作领域。此后创作的电影音乐作品主要有：《英雄坦克手》（1962）、《雷锋》（1964）、《地道战》（1965）、《打击侵略者》、《闪闪的红星》（1973）、《南海长城》、《挺进中原》（1979）、《梅花巾》（1980）、《枫》（1980）、《飞行交响乐》（1980）、《梅岭星火》、《天山行》、《喜鹊岭茶歌》、《风雨下钟山》（1982）、《战地之星》（1983）、《骆驼草》（1983）等数十部；创作的其他类音乐作品主要有：歌剧《星光啊，星光》（张思恺等编剧，与扈邑合作，1979）、话剧音乐《东进，东进》、器乐曲《欢庆舞曲》、《节日舞曲》等，歌曲《请允许》（柯岩作词）、《梅岭三章》（陈毅作词）、《北京——东京》（袁鹰作词）、《希望》（胡乔木作词）、《长相思——忆台湾故旧》（傅钟作词）、《大江歌罢掉头东》（为周恩来诗歌谱曲）等。其中的歌剧《星光啊，星光》、《请允许》获得“建国30周年献礼演出创作一等奖”，电影《闪闪的红星》插曲《红星歌》获得“全国少年儿童文艺创作评奖音乐创作一等奖”等。出版的作品有：《傅庚辰歌曲选》（上海文艺出版社1981年出版），管弦乐总谱《欢庆舞曲》（人民音乐出版社1980年出版）等。1983年3月，傅庚辰调任中国人民解放军总政治部歌舞团团长，1989年4月调任解放军艺术学院副院长（后任院长），1996年被选为中国音乐家协会主席，2003年连任音协主席。

傅庚辰自20世纪50年代初期开始音乐创作生涯，至今已届半个世纪。总共创作了约600余首（部）音乐作品，这些作品的总体特征是来自生活、突出政治、服务人民。

在故事片《雷锋》的音乐中，有一首传遍全国的群众歌曲《雷锋，我们的战友》（傅庚辰作词、作曲）。为了创作这首歌曲，他曾经于1964年深入到雷锋生前的部队体验生活。为了创作电影的主题歌，也曾经请人写了一首《高岩之松》的歌词，并谱写了音乐。随着他对雷锋事迹的深入了解和体会，他逐渐地认识到：在和平时期涌现出来的雷锋精神本质，就在于“寓伟大于平凡”。于是，他毅然决然地推翻自己以前的创作，在经过两个多月的细心揣摩、深入体验之后，完成了流传全国的电影主题歌。

该作通过电影迅速地在全国范围内流传开来,成为当时社会时代精神的真实写照。

1965年的电影《地道战》中的主题歌《地道战》(任旭东、傅庚辰词)和插曲《毛主席的话儿记心上》(傅庚辰词)两首歌曲都是由傅庚辰作曲的。其中的主题歌《地道战》具有阳刚之气,生动地表现了华北地区农民武装队伍生龙活虎、乐观自信的形象,唱出了“全民皆兵,全民参战”的豪迈斗志。插曲《毛主席的话儿记心上》具有优美抒情、衷心赞美的情感,为了突出地方性与抒情性,傅庚辰在创作中采用了河北民歌的音乐风格,亲切、开朗的旋律引出了抒情优美、豁然开朗的女声独唱:“太阳一出发光芒,毛主席的话儿记心上”。为了表现故事片中的主人公高传宝在遭遇无数挫折之后渴望领袖的指点,得到一本毛主席的《论持久战》后如获至宝地彻夜通读、顿开茅塞的人物形象和内心情感,傅庚辰三次修改音乐稿,最后确定了建立在河北民歌音调基础上的这首歌曲。第一乐句的“太阳”两个字由 re 到 sol 的纯四度跳进诠释,再加上重音后移的切分音型,音乐旋律一出来就给人一种豁然开朗、沁人心脾的感受。

在 70 年代产生重要影响的电影音乐是故事影片《闪闪的红星》(1973)。剧中的音乐片段如:童声合唱《红星歌》(邬大为、魏宝贵作词)、女声独唱《映山红》(陆柱国、王愿坚作词)、无伴奏合唱《春天来了》、男声独唱《红星照我去战斗》(邬大为、魏宝贵作词)等,随着影片的公映不脛而走,迅速成为当时的“时代曲”。其中影响最大的是三首歌曲《红星歌》、《映山红》、《红星照我去战斗》。女声独唱《映山红》在剧中是表现潘冬子母亲在向冬子讲述红军的故事,并深情地期盼红军早日归来的情节的。歌中唱道:“夜半三更哟盼天明,寒冬腊月哟盼春风。若要盼得哟红军来,岭上开遍哟映山红。”歌曲采用分节歌的结构形式写成,在四句歌词陈述之后,后两句歌词又作了三次反复,每次反复都是对主人公内心情感的深入诠释。为了写好这首深情、委婉的歌曲,傅庚辰采用江西兴国地区的山歌材料,并对它们作拉长、前紧后松式的技术处理。每个乐句尾部使用了上甩音,对塑造主人公深情期盼的心情,起到了画龙点睛的作用。《红星照我去战斗》在影片中是伴随着这样的故事情节而展开的:小主人公潘冬子跟随宋大爷奔赴新的战场,潘冬子坐在竹筏上顺水漂流,两岸绿水青山像一幅幅画面渐次展开。抒情的歌词油然而生:“小小竹排江中游,巍巍青山两岸走”。作品具有简洁的结构、朴实的旋律、

深切的情感,旋律建立在江西民歌素材的基础上。傅庚辰的音乐旋律具有平白如话的特点,优美抒情的旋律恰似诗人在面对崇山峻岭高声地吟诵自己的赞美诗。

1978年,为了纪念周恩来逝世两周年,诗人柯岩为摄影图片《深深的怀念》创作了一首诗歌《请允许》。这首诗歌在当时曾经广泛传颂,音乐家争相为之谱曲。1982年傅庚辰也为这首诗歌创作了艺术歌曲。作品采用复三部曲式的结构形式写成,抒情、徐缓的第一部分建立在歌词的前八句之上,该部分音乐采用了分节歌的形式结构,徐缓的速度和真挚的情感,深刻表现了艺术家对周恩来的无限思念;第二部分建立在歌词的中间六句之上,从第二部分开始,音乐的速度转快,伴奏变得密集、快速,音乐语言类似于中国戏曲音乐中的“紧拉慢唱”。当唱到“用歌声诉说我心底的思念”的时候,急切的思念之情和复杂密集的伴奏,把作品的情绪推向高潮。为了充分渲染这个高潮乐句,傅庚辰不惜使用几十小节的篇幅,并使用“拖腔”、“反复”、“变化反复”的音乐展开手法,把这个高潮乐句渲染得淋漓尽致。第三部分又回到了徐缓、深沉的意境中去,好像是艺术家们在回忆伟人的音容笑貌。当结束句出现的时候,音乐的情绪再度变得激越、高昂,以“啊!周总理”的高声呼唤结束了全曲。

1978年,为了更为深切地表达对周恩来的敬仰之情,傅庚辰根据周恩来青年时期的七言绝句《大江歌罢掉头东》创作了男中音、合唱队与管弦乐《大江歌罢掉头东》。歌词虽然只有四句,但是作曲家却充分地运用自己的创作能力,将之发展成为气势磅礴、意蕴深邃的五段音乐。第一段《江湖》是一个描述性的乐段,在作品中起着前奏曲的结构功能。作曲家用辽阔的乐句、遒劲的气势,表现了波浪滔天、苍穹无限,主人公伫立在江边凝神远望、思绪万千的情景。第二段《高歌》用男中音与合唱队作卡农式模仿的方式,塑造了主人公忧国忧民、壮怀激烈、慨然赴命的巨人情怀和烈士勇气。第三段《吟咏》开始进入平静如歌的行板,全诗在这里才被男中音完整地吟诵出来,傅庚辰采用宣叙调的方式予以呈现,犹如诗人在辗转、徘徊、吟咏、思索。第四段《朗诵》先由合唱队唱出第一段曲调,并且予以变化展开,以情感衬词“啊”字展开。先是二部合唱,后来发展为四声部的二声部卡农,在合唱队的背景下,诗歌以朗诵的方式再度呈现出来。第五段《辉煌》是全曲的高潮乐段,管弦乐队以全奏的方式奏出男中音曾经演唱过的完整的诗歌旋律,并用丰富配器的手法把这段音

乐渲染得辉煌壮丽。前面各段音乐的意境,在这里被全面地给予了高屋建瓴式的概括。思想性、艺术性在这里获得了全面地融合。

傅庚辰的音乐创作以其朴实的生活气息、鲜明的政治倾向、浓郁的民族风格著称于世,站在时代的前沿弘扬“主旋律”,是他终生不渝的艺术追求,他以自己的创作完满地完成了自己的艺术使命和政治使命。

“我为祖国献石油”——秦咏诚

秦咏诚(1933.7.28~),作曲家,音乐教育家。江苏省连云港市盖榆县人。

1933年7月28日,出生于辽宁省大连市。少年时期的秦咏诚受到父亲秦枫的影响,对音乐产生了浓厚的兴趣,并学会了弹奏钢琴。在大连沙河口区水源小学读书的时候,就成为学校艺术活动的积极分子。1948年考入关东社教团(旅大市歌舞团的前身)。在团里,秦咏诚积极肯干,先后做过舞台装配工、演员、手风琴演奏员、小军鼓手,还学会了演奏小提琴、双簧管等乐器。在团艺术指导的影响下,开始尝试创作歌曲,并开始自学作曲技术理论等基础课程。14岁的时候,为了配合现实生活,他创作了自己的“处女作”歌曲《抓害虫》(自己作词、作曲),并发表在《旅大日报》上。1952年考入东北鲁迅文艺学院音乐部(沈阳音乐学院的前身)作曲系学习,在“鲁艺”秦咏诚师从李劫夫、丁鸣、霍存慧、寄明等人学习作曲及技术理论。1954年,进入作曲研究生班学习两年后毕业,随即留校任教。1957年,赴中央音乐学院苏联专家配器班深造,师从苏联作曲家列·西·古洛夫学习配器一年。学习结束以后回到沈阳音乐学院继续从事作曲教学与创作工作。1969年,被组织抽调出来专门从事音乐创作,1978年入辽宁乐团任副团长。1980年,回到沈阳音乐学院任教;同年任沈阳音乐学院作曲系教授、系主任。1986年1月至1996年6月,担任沈阳音乐学院院长。秦咏诚是国务院特殊津贴获得者,除此之外,还曾经担任辽宁省政协常委、辽宁省文联副主席、辽宁省音乐家协会名誉主席、中国音乐家协会理事等职务。

秦咏诚的音乐创作生涯开始于20世纪40年代中期。数十年来,在教学和工作之余,谱写了大量各种体裁的音乐作品。其中影响较大的管

弦乐作品有:《欢乐的草原》(1954),交响诗《二小放牛郎》(1959),声乐协奏曲《海燕》(1963),《石油英雄赞》(1965,与劫夫合作);小提琴作品有:《抒情曲》(1956),《海滨音诗》(1962);歌曲作品有:《我为祖国献石油》(1964),《满怀深情望北京》(电影《创业》插曲,1965),《毛主席走遍祖国大地》(1972),《我和我的祖国》(1985)等。另外还有:电影音乐《创业》(1965),《情天恨海》(1980),《元帅与士兵》(与李延忠合作,1981)等。他的主要作品曾多次在国家和省级比赛中获奖,其中歌曲《我为祖国献石油》在1996年10月获得中国首届“金唱片奖”。

创作于1962年的小提琴独奏曲《海滨音诗》,是一首独奏与伴奏交相辉映的小提琴独奏音诗。作品采用复三部曲式的结构形式写成,A部建立在A大调上,在富于海浪流动感的伴奏音型的衬托下,小提琴奏出了一个气息宽广、抒情委婉的音乐主题,这个主题分别以 $\frac{2}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 的节拍予以展开,频繁交替的节拍给音乐增添了跌宕起伏、错落有致的美感。B部使用模进、转调、变节奏、旋律伸缩等手法,从另一个侧面展示人的海边情怀。华彩乐段采用主题中的音素予以展开,既注重了炫技性、又兼顾了抒情性。A¹部是对第一部分音乐的简略再现,音乐再度回到辽阔、沉思的意境中去。

创作于1964年的男声独唱《我为祖国献石油》,是秦咏诚音乐创作生涯中的标志性歌曲作品。1964年春天,中国音协组织音乐家到大庆油田体验生活,沈阳音乐学院派李劫夫与秦咏诚前往。在寒冬腊月、滴水成冰的“北大荒”,他与“铁人”王进喜共同生活了数天。石油工人不畏严寒、战天斗地的“铁人”精神,深深地打动了秦咏诚。当他拿到石油工人薛柱国创作的歌词《我为祖国献石油》的时候,立刻涌出了强烈的创作冲动,经过酝酿后只用20分钟的时间就完成了这首歌的创作。歌曲以第一人称的口吻讲述了石油工人豪迈的热情和斗志:“我为祖国献石油,哪里有石油哪里就是我的家。”作品采用非再现三段体的结构形式写成。A段由4个乐句组成:“锦绣江山美如画,祖国建设跨骏马,我当个石油工人多荣耀,头戴铝盔走天涯。”该段以吟诵式的音调,表现了石油工人乐观、豁达的内心世界。B段从歌词“头顶天山鹅毛雪”到“昆仑山下送晚霞”,展现的是石油工人不怕困难、以苦为乐的精神世界。C段的前面由两个斩钉截铁、急促有力的乐句组成,表现了石油工人坚定的信念;后面是两个拉长了的抒情乐句,形成全曲的高潮:“我为祖国献石油,哪里

有石油哪里就是我的家。”作曲家把其中的“油”字和“我”字，做旋律拉长的“拖腔”处理，并辅以旋律的十度上行，形象地展示了当代工人大无畏的英雄主义气概和爱岗敬业的精神。歌曲诞生后立刻产生了全国影响，作曲家也由此获得“大庆的儿子”、“石油工人作曲家”等美誉。

创作于1972年的合唱《毛主席走遍祖国大地》(刘文玉作词)，是“高快硬响”音调充斥的“文革”时期难得一闻的抒情性颂歌的佳作。这首歌的歌词虽然是沾染着鲜明的时代印记，有着“公式化”、“程式化”的典型弊病，但是音乐的创作却有较高的艺术性。作品采用分节歌的形式写成，有两个组成部分。第一部分是独唱(男女声领唱)，第二部分是混声合唱。男女声领唱部分徐缓、深情，表达了作曲家对人民领袖毛泽东的无上爱戴与崇敬的真挚情感。混声合唱部分具有气势恢弘、威武行进的音乐风格，表现了领袖“和各族人民永远在一起”，并且带领人民群众走向共产主义，让“鲜红的太阳永放光芒”的美好理想。该作超越了历史局限，成为当代中国颂歌创作的典范性作品。

完成于1963年、修改于1979年、公演于1980年的声乐协奏曲《海燕》，是当代中国一种比较鲜见的音乐艺术形式的作品，把抒情女高音和花腔女高音作为乐器声部来使用，这在当时是一个首创。作曲家采用苏联著名诗人高尔基的散文《海燕》作为创作想象的基础，以象征的手法表现了革命者不怕困难、不畏风暴、勇于进取的英雄主义精神。作品采用奏鸣曲式的结构形式写成，全曲由引子、呈示部、展开部、再现部、尾声五个部分组成。短小的引子速度比较缓慢，描绘了乌云密布、暴雨将临的险恶自然环境之后，独唱声部用“啊”唱出了乐观自信、坚贞不屈的主部主题。建立在g小调上的主部主题，以传统民歌常用的二句歌谣体的手法写成，并融入欧洲常用的模进、紧缩、分裂、变形的创作手法。由于这些手法的采用，使得主部主题具备了无穷的动力性和坚毅、果敢的气质。副部主题也是建立在g小调上，具有气息悠长、音域宽广的特点，这个潇洒、抒情的主题是对海燕沉着、洒脱性格侧面的表现。展开部建立在引子主题和主部主题的材料基础上，由于压抑性和斗争性的两个主题，各自具有天然的矛盾性，使得这个段落的戏剧性冲突获得了淋漓尽致地发展，乐队与人声的矛盾得到了充分的展开。按照协奏曲的惯例，在展开部结束的地方会出现一个华彩乐段，这里的华彩乐段由人声担任，秦咏诚为女声独唱创作了一个能充分展示自己演唱技巧的华彩段。通过这

个华彩段,也为展示海燕乐观自信的内心世界和善于斗争、勇于胜利的人格精神,提供了充分的空间。进入再现部以后,主部主题的音乐形象更为刚烈,更富于动力性;副部主题的音乐形象也更为机敏、洒脱。在尾声中,作品又一次出现了海燕与暴风雨搏斗的形象,当这种冲突达到另一个高潮的时候,作品也随即在缓慢的颂歌声中结束。这种颂歌既是对海燕伟大人格精神的歌颂,也是对中国人民未来光明前景的预言。声乐协奏曲《海燕》是当代中国第一部声乐协奏曲,20 世纪 60 年代初期,中国社会内忧外患,中国面临着前所未有的经济困难,为了鼓舞人民的斗志、反映中国共产党领导全国人民英勇奋斗、勇于胜利的时代精神,秦咏诚借鉴苏联作曲家格里埃尔创作于 1942 年的《声乐协奏曲》的模式,完成了这部作品。《海燕》既是时代的产物,又是时代精神的真实写照。至今还有一定的艺术生命力。

作为一个以歌曲创作为主体的现实主义作曲家,秦咏诚以自己的作品实现了自己的艺术目标。现实性、群众性、革命性、艺术性是他作品的基本美学属性,他以自己的创作实践向我们说明:现实性、群众性、革命性、艺术性,是可以在某种程度上并存、并荣的。

“喜见光明”展芳华——李自立

李自立(1938.10.3~),小提琴教育家,作曲家。河北蓟县人。

1938 年 10 月 3 日,出生于广西桂林的一个知识分子家庭,并在当地读小学,受父母的影响自幼就喜好音乐。1951 年 1 月 21 日,小学还没有毕业的李自立就远离父母参加了中国人民解放军长沙军区衡阳军分区宣传队。14 岁随军赴朝鲜参加抗美援朝战争,为部队战士演出。在部队这个大家庭中,班长将部队每月发给他的 5 角零花钱积攒了一年多,专门到广州为他买了一把小提琴,指导员负责教授,李自立由此开始接受小提琴启蒙教育。5 年的部队熔炉教会了他小提琴、二胡、打击乐、演戏、跳舞、打快板等。1955 年复员后,进入中南音乐专科学校(武汉音乐学院的前身)附属中学学习,师从顾钟琳学习小提琴演奏。三年后直升入湖北艺术学院,师从邹廷恒继续学习小提琴。1958 年他开始尝试创作小提琴作品,创作了处女作——小提琴齐奏曲《三大纪律八项注意》。此后,先后创作小提琴独奏曲《春耕忙》、《人民公社好》。没有想到

他的这种“无心插柳”的创作,却获得了社会的承认。1963 年代表湖北艺术学院参加“上海之春”首届小提琴演奏比赛并获奖。1963 年在湖北艺术学院毕业以后,被分配到广州乐团担任乐队副首席,兼任创作、指挥。多重的艺术实践活动,开阔了他的眼界、锻炼了他的创作才能。在演出之余,李自立继续进行小提琴音乐作品的创作。此间,他的代表作小提琴独奏曲《丰收渔歌》(1972)诞生于世,并迅速在全国范围内流传。受此鼓舞,他又先后创作了小提琴作品《喜见光明》、《江河水》(均为 1972)、《忆延安》(1973)等。1973 年调入广东人民艺术学院(星海音乐学院的前身),担任小提琴专业教师,从此开始了他的小提琴专业教师的生涯。但是他仍然创作不辍,继续为小提琴音乐的“民族化”而努力,先后又创作了狂想曲《鼓声》(1974)、《椰林迎春》(1978)、《刺梨花》(1979)等。他编写了小提琴教程两集,小提琴曲《椰林迎春》、《江河水》、《鼓声》、《小提琴曲集》等,均多次再版。20 世纪 80 年代以后,李自立开始致力于音乐普及教育和社会音乐活动。1986 年应邀到美国总统克林顿的家乡小石城,讲授小提琴铃木教学法。时任州长的克林顿曾亲自签名为他颁发了奖状。1996 年 3 月第二次赴美访问,举办“李自立小提琴作品师生音乐会”。李自立先后担任过广东省政协委员、星海音乐学院乐团团长、文化部第一至第七届全国小提琴比赛评委、广东音协常务理事、国际铃木小提琴教育协会会员、第三届“金钟奖”小提琴作品比赛和演奏比赛的评委等职务。

李自立自 1958 年开始尝试小提琴音乐的创作,创作生涯已经横跨将近半个世纪,期间创作的许多作品成为小提琴专业及业余演奏学习的基本曲目。从开始音乐创作的时候,李自立就注意小提琴的民族化问题,并且在自己的创作中努力探索解决的办法。

创作于 1972 年 4 月的《丰收渔歌》,是作曲家赴粤东地区汕尾海上 10 天采风的成果。作品采用粤东汕尾地区的民间渔歌材料写成,表现了南海渔民出海捕鱼、丰收归来路上的喜悦心情。全曲分为四个段落,第一段是对大海景色的描写,钢琴在低音区的滚奏如同海浪的翻卷,引出了南海渔歌主题;第二段是对渔民内心感受的表现,音乐材料来自引子的主题,表现渔民豪情满怀的内心世界;第三段表现了渔民载歌载舞、紧张而愉快的劳动场面,采用 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 混合节拍;广板的第四段是对第二段

材料的转调再现,音乐更为激越、高昂。富于诗意的尾声,结束在以五声音阶基础的琶音及颤音之中。

创作于 1972 年的小提琴独奏曲《喜见光明》^①,灵感获益于一幅《重见光明》的油画。画上表现了一位女军医双手搀扶着一位重见光明的阿婆,富有动态感的油画作品,形象深刻地表现了新中国的人民重见光明的政治寓意。李自立把获得的灵感和广东音乐的素材相互结合,创作了这首具有广东音乐风格的小提琴独奏作品。全曲建立在《三大纪律八项注意》和广东音乐音调的基础上,前者代表女军医的形象,后者代表老阿婆的形象。作品由三个段落构成,第一段集中刻画的是阿婆重见光明以后感激、欣喜的内心情感,音乐热烈、激越。为了突出地渲染“喜见光明”中的“喜”字,李自立采用广东音乐中常用的旋律发展手法,在骨干音上作“加花”、“变奏”处理。这样做,一来可以使旋律获得动力性的展开与发展,二来可以赋予作品热烈、喜悦的气氛。第二段是阿婆对自己苦难过去的回忆,情绪悲痛深沉。为了与第一段形成情感上的对比,李自立采用了广东戏曲音乐中的“乙反调”(也称为“悲调”)手法组织音乐;为了渲染悲苦的气氛,作曲家在演奏技法方面采用了右手拨奏、人工泛音、下滑音、下旋滑音以及琵琶的扫弦等;这些演奏手法和“悲苦调式”的运用,形象地塑造了在旧社会失明的阿婆悲哀、挣扎的痛苦形态。第三段是第二段的压缩再现,在尾声中两个音乐主题交织在一起,形象地表现了军民一家的政治寓意。

作为一个“业余”的小提琴音乐作曲家,李自立终生从事于小提琴音乐的创作实践和教育实践活动。小提琴音乐的“民族化”,是他孜孜以求的奋斗目标,他以自己的创作实践和成果,为这个目标的实现做出了重要的贡献。他的部分作品已经成为当代“中国小提琴民族学派”的代表性曲目。

第七节 异质政体空间的新音乐声

正当中国在“文革”中徘徊、踟躅的时候,伴随着 20 世纪 60 年代亚洲经济的腾飞,中国的香港、台湾地区成为东亚地区经济繁荣、社会发展

^① 小提琴独奏曲《喜见光明》,上海文艺出版社 1973 年 10 月第 1 版。

的重要基地(与韩国、新加坡并称为“亚洲四小龙”)。这两个地区的新音乐事业,伴随着经济的发展,也步入快速发展的阶段。这两个地区新音乐的发展基础有三个:一个是来自大陆地区的音乐家、音乐传统;另一个是本地的音乐家及音乐传统;再一个就是进入香港地区的西方音乐家。由于历史和现实的缘故,香港、台湾地区的新音乐创作与大陆地区呈现出“不同步”、“不同格”的态势。由于政治体制的不同,两个地区新音乐事业的发展轨迹、创作观念和音乐形态与大陆地区相比较而言,均呈现出较大的差异性,这些差异性主要体现在艺术观念、创作手法、作品形态等方面。下面就根据资料的掌握情况,选取几位有代表性的作曲家予以介绍。

立志于“台湾人的音乐”——郭芝苑

郭芝苑(1921.12~),作曲家,台湾人。

1921年12月出生在台湾地区的苗栗苑内。儿童时期的郭芝苑浸润在台湾民间音乐的海洋内,高甲戏、歌仔戏、正音戏、乱弹等传统戏曲是他日常生活必不可少的精神食粮。由于郭芝苑的父亲曾经学习小提琴,所以自幼也受到西方音乐影响。进入小学后,开始接触到风琴、口琴等乐器。小学毕业后,进入台南长荣中学就读。1935年转入日本东京锦城中学学习,师从该校音乐教师福岛常雄学习口琴,并参加学校的口琴合奏团。在合奏团里,由于演出排练的需要,经常要将古今中外的通俗名曲改编为口琴合奏曲,郭芝苑在改编名曲的过程中,逐步感受到音乐改编和创作的乐趣,立志从事音乐事业。1941年中学毕业后,考入日本东洋音乐学校小提琴专业,当他准备发奋学习演奏艺术时,发现自己的双手患有先天性畸形,不能正常学习。在这种情况下,毅然决定选择作曲专业。1942年考入日本大学艺术学院音乐系作曲专业,师从法国学院派出身的作曲家池内友次郎,并经常拜访当时的著名作曲家伊福部昭、早坂文雄、江文也等人,也曾经研读早坂文雄、武满彻的音乐作品。江文也的音乐思想和创作观念深深影响了郭芝苑。当时正值战乱时期,正常的教学活动不能展开,郭芝苑只能通过观摩音乐会、听唱片、看乐谱的方式学习作曲。

抗战结束后,郭芝苑也在日本大学艺术学院毕业,1946年回到了台

湾。作品被吕泉生主编的《新选歌谣》连续刊登,还连续两年(1950、1951)获得台湾全省作曲比赛的二等奖(一等奖空缺)。创作的管弦乐曲《台湾土风交响变奏曲》于1955年7月被台湾省立交响乐团公演,该作品成为台湾人自己创作的管弦乐作品首次在宝岛演出,由此载入台湾新音乐史册。1958年被湖山制片厂聘为作曲,创作《阿三哥出马》、《叹烟花》、《凤仪亭》等电影音乐。许常惠回国以后,在台湾发起了“制乐小集音乐会”,郭芝苑参加该组织1961年、1965年的活动,并在这个组织的活动会上发表了四首钢琴曲《村舞》、《东方舞》、《台湾古乐幻想曲》、《钢琴奏鸣曲》等。

在此后的音乐创作中,郭芝苑感觉自己在日期间学习的知识有限,便下决心再度赴日学习。1966年通过东京艺术大学音乐部入学考试,师从作曲系池内友次郎、矢代秋雄学习。1967年4月学成回国,同年12月进入台湾电视公司担任专职作曲。此间创作了管弦乐《迎神》、《台湾旋律二乐章》,还为台湾电视公司创作了一大批儿童歌曲。1973年至1986年,被台湾省立交响乐团聘为研究部专职作曲家。此间郭芝苑创作进入高潮,一生中的大部分代表作,均作于这个时期。其中有获得20世纪华人音乐经典“入选曲目”的钢琴与弦乐队《小协奏曲》、《三首交响练习曲——由湖北民谣而来》、管弦乐《交响曲A调——唐山过台湾》、青少年歌剧《牛郎织女》、轻歌剧《许仙与白娘娘》等。1986年郭芝苑退休,退休后仍然笔耕不辍,创作大量音乐作品:交响组曲《天人师》(根据幻灯片《释迦传》音乐素材改编创作,1989)、歌曲《啊!父亲》(为纪念“二二八事件”而作,1990)、《前进,台湾人》、《苏武在台湾》等。

郭芝苑的新音乐创作历程横跨半个世纪,其间的作品获得过多个奖项,创作领域涉及合唱、艺术歌曲、儿童歌曲、电影配乐等。他的音乐创作历程可以分为早期阶段和成熟阶段。早期阶段从1946年由日本回国开始至1965年由台湾二度赴日学习结束,成熟阶段从1967年学成回国至由台湾省立交响乐团退休。

早期阶段的代表作是创作于1956年的钢琴曲《台湾古乐幻想曲》,该作以变奏曲的结构形式写成,音乐主题取自北管“水底鱼”的材料。全曲由引子、主部、第一变奏、间奏、第二、三、四变奏、尾声共八个部分组成。在前奏曲中,作曲家采用节拍交错的方式,以此营造音乐的流动感,

双手交叉的快速琶音和六连音的同音反复,具有中国琵琶、古筝刮奏和扫弦的动态感和古曲的意境。五声性的音阶旋律和五声性的和声进行,都使得作品的古雅风韵得到了充分的彰显。

成熟阶段的代表作,是创作于 1972 年并曾经获得 20 世纪华人音乐经典“入选作品”的《小协奏曲——为钢琴与弦乐队》。作品虽然称为“小协奏曲”,但这却是一个“室内性”的作品,具体的结构形式是:钢琴独奏、弦乐组(第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴)、定音鼓、三角铁、小军鼓。作品采用三乐章、传统奏鸣曲式的结构形式写成,第三乐章运用了法国作曲家 C. 弗朗克的“再现主题”的手法,再现了第一乐章的主题。在和声方面,以传统的三和弦、七和弦为主,为了突出民族色彩,其中也穿插一些来自五声音阶的二度叠置、三度叠置、四度叠置或者是全音阶。在音乐材料方面,第一乐章、第二乐章的主题采用的是台湾小调的素材,第三乐章的主题采用的是台湾戏曲《扮仙》的素材。作品的风格既有古典的风韵,又有现代的色彩。由于郭芝苑青年时代就崇尚俄国民族主义作曲家里姆斯基-科萨科夫,所以他的钢琴音乐织体写得丰富、流畅,具有浪漫主义的抒情气质、民族主义的形式特征以及台湾民间音乐的风韵。

成熟阶段的另两部代表作,是创作于 1985 年的《三首交响练习曲——由湖北民谣而来》以及管弦乐《交响曲 A 调——唐山过台湾》等。其中的《三首交响练习曲——由湖北民谣而来》,运用三乐章的组合形式,并在这三个乐章中分别采用了四首湖北民谣,它们是:《纺棉花》、《绣花》、《渔家》、《三个妹儿三》。作品的乐队编制为双管制,在此基础上还加入了中国民族打击乐器中的锣、单皮鼓、堂鼓等。第一乐章采用再现三部曲式的结构形式,A 部采用变奏曲式的结构形式写成,作曲家在这里采用湖北民歌《纺棉花》的主题,主题旋律建立在 A 徵调式上,音乐情绪热烈、欢快;B 部采用了湖北民歌《绣花》的旋律,主题旋律建立在 F 徵调式上,音乐的色彩轻柔、朦胧,音乐情绪的抒情、悠长,为了获得这种音响效果,作曲家取消了打击乐器及部分铜管乐器。第二乐章的乐队编制也比较小,采用湖北民歌《渔家》的旋律作为乐章主题。第三乐章采用湖北民歌《三个妹儿三》的旋律作为乐章主题,作品的形象欢腾、热烈。作曲家采用民歌旋律使用反复和装饰性变奏的手法,使得全曲具有浓郁的民间音乐风格。

郭芝苑追随江文也的艺术道路,音乐素材大多取自于民间的“歌仔戏”、“乱弹”、“高甲戏”、“南北管”等大陆、台湾地区的民间素材,音乐作品具有民族质朴的旋律、五声音调的风格、流畅自如的织体。他的音乐立足于台湾本土、面向中国各地,作品具有中国民族性、西方现代性特征。

“发现一条中国音乐的路子”——史惟亮

史惟亮(1925~1976.7.27),作曲家、音乐民族学家、音乐社会活动家,原籍河北。

1925年出生于辽宁营口。父亲是河北的农民,为了生计由河北迁徙到东北的海滨城市营口,成为一名海员。童年时期,史惟亮在家乡接触到了民间的地方小调和地方戏曲,开始受到民间音乐的熏陶。他非常喜爱以“落子”为主的地方戏,经常去“以唱‘落子’为主的戏园子”听戏。在他看来“落子”戏“虽不免有粗俗之讥,但其率真、淳朴”^①。从此,在史惟亮的心中埋下了热爱音乐的种子。在成长时期,东北地区正处于日本帝国主义的统治之下,饱尝了“亡国奴”滋味的史惟亮,在19岁时参加了抗日地下游击队,先后以银行职员、商店营业员的身份作掩护,为抗战服务。在抗日的工作中,史惟亮经常担任歌片誊印、编曲和教唱歌曲的任务,潜藏在内心的音乐素质得以显现出来。抗战胜利以后,史惟亮以“蒙难青年”的身份,被当时的教育部批准进入东北大学历史系学习。就读两年以后,产生了转学戏剧编导的念头,随即在第二年赴北平寻找适合自己兴趣的学校。在未果情况下,出于对音乐的热爱,便考入北平艺术专科学校音乐科,先学声乐,后转学作曲,师从著名作曲家江文也。在北平艺专经过两年学习后,史惟亮逐渐确立自己“发现一条中国音乐的路子”^②的奋斗目标。

1949年随家庭进入台湾,转入台湾省立师范学院音乐系学习。1952年毕业于师范学院之后,进入台湾军队服兵役。服役结束后,为了能深入民间音乐沃土中,主动要求到基层中小学校任教。先后在台北师

① 史惟亮:《故乡营口的四首民歌》,自《东北论文辑》(第六辑),第175页。中华学术东北研究所(1974)。

② 史惟亮:《一个音乐家的画像》,第190页。幼狮文化事业出版社(台湾)1987年出版。

范附小、基隆中学、师大附中担任音乐教员。之后,又先后进入东海大学、中国文化学院、国立艺术专科学校等机构教授各类音乐课程:和声学、对位法、曲式学等。也曾经进入中国广播公司,担任音乐制作和《空中音乐厅》栏目主持人。1955年经过台湾教育当局考试,1958年进入西班牙马德里大学音乐学院学习。由于对这里的环境不满意,于1959年考入奥地利维也纳音乐学院,经过几年学习后,于1962年进入德国斯托科(Stuttgart)大学音乐学院,师从当代作曲大师约翰·N.戴维德(Johm Nepomud David)学习音乐创作。在学习两年后,由于大师病重,史惟亮不得已于1964年返回维也纳音乐学院。在留学期间创作的作品有:中国古诗小品《人月圆》、《青玉案》、《江南梦》,室内乐《弦乐四重奏》,管弦乐《中国管弦乐组曲》、《中国古诗交响曲》、《中国民歌变奏曲》等。为了普及音乐知识,还完成了两部著作:《巴托克传》、《新音乐》,前者是著名音乐家传记,后者是普及新音乐历史知识的历史典故、发展脉络的著作。

20世纪60年代中叶,史惟亮学成回国。曾经先后在国立艺术专科学校、台湾师范大学、中国文化学院任教。与此同时,还积极为发展台湾新音乐事业而奔走。一方面,经过他的积极努力,台湾第一个专业音乐图书馆——中国青年音乐图书馆——在台北成立,该馆成为宝岛台湾音乐学术研究、学习、普及的重要基地。另一方面,与许常惠等人一起发起了一场大规模的台湾民歌采集运动。他经常深入到台湾的阿美族、赛夏族、泰雅族、苗栗客家族系的聚集地采录民间音乐,为后来台湾地区民间音乐的保护、挖掘活动,提供了宝贵的经验和成果。1973年2月,台湾省立交响乐团由台北迁往台中,史惟亮担任团长。在任期间,为了加强乐团的基础建设,推动乐团“中国现代乐府”定期演奏中国人自己的作品;扩大了乐团的“研究部”,加强基础理论研究工作等。回国以后创作的作品主要有:清唱剧《琵琶行》,为长笛、单簧管、定音鼓和弦乐队创作的《协奏曲》,完成了大学阶段开始创作的清唱剧《吴凤》,琵琶、长笛、打击乐器的室内乐《奇冤报》,儿童歌舞剧《小鼓手》,舞台剧《严子与妻》,歌剧《挽歌郎》(未完成)等。1976年7月27日,史惟亮因病逝世于台湾。

史惟亮音乐作品的数量虽然不多,但是由于史惟亮在自己的新音乐创作中融入了鲜明的民族精神,所以他的作品成为当时台湾地区新音乐创作的标志性成果,并对当时的青年作曲家产生了深刻的影响。

接受同窗好友刘塞云的建议,史惟亮创作于 1967 年至 1975 年之间的独唱清唱剧《琵琶行》,是根据白居易的同名叙事诗作创作而成的。在作品的音乐结构方面,借鉴了宋代“诸宫调”的组织手法。他说:“我写这音乐时,是想起宋代‘诸宫调’,诸宫调本身好像是很多不同的曲牌一段一段地唱”,“我是采用它的这种精神,想把这种做法运用到我的作品中来——当然还只是一个尝试——即是一小段一小段不断地转变。”^① 1968 年 1 月,完成了室内乐性质的第一稿,其中的声部组合有:女声独唱、琵琶、长笛、打击乐,长度约 17 分钟。同年 6 月,将器乐部分改编为管弦乐,同时仍然保留了中国的琵琶。次年,为了便于刘塞云在美国巡回演出,作曲家将管弦乐伴奏谱压缩、改编为钢琴伴奏谱。在创作中,史惟亮借鉴匈牙利作曲家巴托克的手法,在运用传统音乐材料的时候,融入了新型的音乐创作手法。白居易的《琵琶行》全诗共计有 88 句,史惟亮根据诗歌的内容,把独唱清唱剧的音乐分化为六个段落:第一段(1~47 小节)描述的是诗人与友人道别的情景;第二段(48~108 小节)描述的是诗人与琵琶女邂逅以及乐器演奏的形态;第三段(109~157 小节)表现的是琵琶女弹唱的情形;第四段(158~241 小节)讲述的是琵琶女的个人悲惨的身世;第五段(242~291 小节)表现的是诗人的感慨与怜悯;第六段(292~340 小节)是全诗的收束段。在这里,作曲家在五声音阶的基础上,采用频繁“离调”的手法,模仿中国传统音乐中的“旋宫转调”的情趣。作品的和声,则采用了自由进行的现代和声技法。钢琴伴奏采用的是五声音阶的素材,并且时时模仿中国弹拨乐器的演奏手法。在音乐进行到“未成曲调先有情,弦弦撩抑声声思”时,钢琴伴奏模仿弹拨乐器的“弹挑”手法予以呼应;当进行到“同是天涯沦落人,相逢何必曾相识”时,钢琴则以震音手法模仿弹拨乐器的音响特征。全曲尝试以中国传统的“诸宫调”手法结构音乐,成为台湾地区较早探索外来形式民族化的成功之作。

史惟亮受到江文也、巴托克的影响,把中国音乐的基本组成手法和创作观念与西方现代作曲手法相互结合起来。由于史惟亮把自己大部分的精力放在了民族音乐的挖掘、整理和保护的工作中,作为一位作曲家的史惟亮留下来的作品不多,并且也都不够完整。但是,他在新音乐

① 史惟亮:《一个音乐家的画像》,第 168 页。幼狮文化事业出版公司(台湾)1987 年出版。

创作中,终生都在致力于“音乐民族主义”和“发现一条中国音乐的路子”的奋斗目标。为了实现这个奋斗目标,他摸索出了“由民族走向世界,由历史走向未来”的发展道路。历史地看,这条道路是符合台湾乃至整个中国新音乐艺术的发展规律的。

香港新音乐的“突破”者——林乐培

林乐培(1926~),作曲家、音乐社会活动家、音乐教育家,广东南海人。

1926年出生于澳门。幼年阶段就在香港、澳门等地受到了广东音乐、粤剧的熏陶,少年阶段开始学习小提琴演奏。在香港参加了“中英管弦乐团”,活跃于该地的音乐活动。1954年,考入加拿大多伦多皇家音乐学院,主修作曲、指挥专业。1958年毕业于该校,在毕业典礼上,林乐培就立志将中国音乐“现代化”。1960年进入美国南加州州立大学学习电影音乐创作及制作。1964年学成回国,在香港专门从事音乐创作和电视制作。1968年至1973年间,迫于生计,开始专门从事商业性电影音乐及广告音乐的经营。1973年林乐培参与创立“亚洲作曲家同盟”,并担任该同盟的“香港分会主席”(至1982年)。1977年参与创立“香港作曲家及作词家协会”,担任协会的理事。1980年应中国音乐家协会的邀请,林乐培到北京与大陆音乐家作学术交流,并到中央音乐学院讲学。在这里,他以自己的创作与当时大陆“新潮音乐”群体作学术交流,深深地影响了谭盾、瞿小松、周龙、陈怡等人。1983年至1989年,林乐培应邀担任澳门室内乐团的音乐总监、指挥。在短短的数年之内,就把澳门唯一的一个业余水平的小型乐队,训练成为具备专业质素的小型交响乐团,成为澳门地区的艺术品牌。为了表彰林乐培对澳门艺术事业做出的贡献,澳门总督于1988年向他颁发了“文化功绩章”。1986年应邀担任香港大学音乐系讲师、住校作曲家。1993年退休,1994年移居加拿大,并从此开始颐养天年。

早在林乐培在多伦多皇家音乐学院学习阶段,大学音乐图书馆内找不到一部中国人的乐谱,深深地刺激了他。林乐培由此立志:为中国人写出具有现代音乐特质的经典音乐来。此后的数十年,他都是照着这个目标迈进的。林乐培的新音乐创作秉承着的是巴托克、斯特拉文斯基

的美学理念和创作原则。其艺术生涯可以分为两个时期:第一个时期是从 50 年代至 70 年代初期,第二个时期是从 70 年代中期至 90 年代初期。

第一个时期的创作特征是:1.“有选择地引用民间音乐素材,作为体现中国音乐风格的语言特点”,即他自己所谓的“引经据典法”。2.“用西洋乐器模仿民族乐器的演奏风格,来求得音乐的中国特色”,即他自己所谓的“模仿国乐器”。这个时期学生阶段的作品有:《李白天诗三首》(《静夜思》、《子夜秋歌》、《月下独酌》,1957)、小提琴奏鸣曲《东方之珠》(1958~1963)、小提琴独奏曲《板桥道情》(1962)、钢琴曲《昭君怨》等。其中的小提琴奏鸣曲《东方之珠》创作于留学加拿大至美国期间,第一乐章建立在五声音阶的基础上,音乐的情绪热情、欢快;第二乐章建立在京剧音调的基础上,音乐的情绪徐缓、抒情;第三乐章建立在粤剧音乐材料的基础上,音乐的情绪热烈、欢腾。《东方之珠》尝试以器乐的形式歌颂了具有中西文化特质的“东方明珠”香港,是作曲家赤子之心的袒露。此间创作的小提琴独奏曲《板桥道情》发展了《东方之珠》的创作手法,并借鉴中国琵琶的“轮指”手法,在小提琴上予以展开,在西方乐器演奏的中国化方面做出了有益的探索。此间创作的钢琴曲《昭君怨》也是按照“引经据典”的方法创作的,作品采用京剧的音响材料,用钢琴模仿琵琶的弹奏和戏曲打击乐的锣鼓节奏,使得钢琴在音响效果的发掘方面做出了突破。回国以后创作的第一部作品是艺术歌曲《李白骊歌两首》(《送友人》、《下江陵》,1964),这部作品采用的是英文歌词,乐器伴奏方面只采用了一支长笛。林乐培在创作中运用无调性和十二音技法,独唱与伴奏长笛之间形成了较为精细、新颖、自由的复调进行。60 年代末至 70 年代初的作品主要有:管弦乐《太平山下》(1969)、钢琴改编曲《春江花月夜》(1971)。《春江花月夜》以古曲《夕阳箫鼓》为蓝本,从中选取了六段音乐,用变奏曲的方法予以展开与发展,用钢琴模仿琵琶的演奏手法和风格,努力挖掘钢琴的表现空间。为了突出新颖的音乐色彩,同时还糅进了一些现代音乐的创作技术手法。以上这两部作品,都属于“模仿国乐器”的创作方式。是以现代人的审美眼光,揣摩、探索中国古人音乐风格、创作手法的探索性作品。

70 年代中期后,林乐培的新音乐创作进入第二个时期,这个时期的典型艺术特征就是“突破”,主要的创作手法就是“从古思中找根,从前卫

中找路”^①。在这个时期创作的作品,做到每一部均有“新创意”。“突破”时期的代表性作品有:长笛与大提琴《突破》(1976)、交响诗《谢灶君》(1976)、民族管弦乐叙事曲《秋诀》(1978)、管弦乐《天籁》(1978)、民族管弦乐《昆虫世界》(1979)、笛子琵琶扬琴二胡与管弦乐队《对比》(1981)、民族管弦乐《问苍天》(1981)、琵琶与民族管弦乐队《功夫》(1987)、交响序曲《天保赞》(1988)、《风云变》(1990)等。

其中,为长笛与大提琴创作的室内乐《突破》(1976)是其代表作。作品是应“东京音乐节”的委约而创作的。此时的林乐培开始对“后现代主义”的种种创作观念的技法产生浓厚兴趣,并尝试着在作品中予以应用。为了“突破”传统的音响概念,寻求新型的音响资源,作曲家大量地运用非常规的乐器演奏法,以此获得新奇的音响效果。除此之外,自由无调性和自由节奏,也为作品蒙上了一层极度自由、新奇的色彩。在结束之前,林乐培又一反常态地运用京剧的念白,道一句“演奏完了!”这种极端化的自然主义手法,都来自于西方后现代音乐思潮。室内乐《突破》对林乐培个人的新音乐创作是一种突破,对于整个香港地区的新音乐创作也是一种突破。由此,香港地区新音乐的观念更为开放、手法更为多样、语言更为自由。

交响诗《谢灶君》的创作灵感来自一首民间古诗:“一炷清香一碗泉,灶君司命上青天,玉皇若问人间事,蒙正文章不值钱。”作品表现的是中国民间流传的在年底“送灶王爷”“上天言好事”的习俗。在这部标题音乐作品中,作曲家以飘逸的长笛表现渺渺和吕蒙正的形象,用坚定、刚毅的铜管乐器塑造灶王爷的威严,用双簧管五声音阶的旋律描绘天庭的超凡脱俗。在作品中,林乐培还采用现代音乐中的“音簇”手法,表现音乐的意境。用“即兴演奏”的方法,渲染作品的热烈气氛等。这些手法的采用,为音乐的标题性内容的表现提供了有效的音乐语言。管弦乐《天籁》是林乐培接受香港电台 50 周年台庆委约而创作的,作曲家以广播电台赖以生存的空间——太空——为表现对象,塑造电台电波在空中传播的虚拟形象。在作品中,林乐培采用了现代音乐创作常用的乐音和自然声响“拼贴”、“叠置”的手法,把香港电台的代表字码与音乐的节奏结合起

① 林乐培:《〈秋诀〉与〈昆虫世界〉如何以“洋为中用”,为香港中乐团奠下“现代交响化”的基础》。自余少华主编:《中国民族管弦乐发展的方法与展望——中乐发展国际研讨会论文集》,第 49 页,香港临时市政局 1997 年出版。

来;并在作品结束之前采用了 50 秒钟的时间,将电台 50 年来若干个代表性节目的音响混合在一起。这些手法的采用,都使得《天籁》具备了浓郁的西方“后现代音乐”的特征。

完成于 1978 年的民族管弦乐叙事曲《秋诀》是应香港中乐团首任艺术总监吴大江的委约,为成立于 1977 年的香港中乐团而创作的。作品诞生以后产生了较为广泛的影响力,并在 1993 年举办的 20 世纪华人音乐经典评选活动中,被推选为“入选曲目”。这是一部标题性作品,由于作品是根据元代大戏剧家关汉卿的著名戏剧《窦娥冤》的故事内容改编创作的,所以在音乐语言的使用与戏剧结构方面,都严格地按照戏剧的情节和人物的形象进行艺术构思与创作。作曲家在总谱的扉页上写道:“《秋诀》是读关汉卿杂剧后感而写,尝试以西方现代作曲技法,去叙述一个古代无辜少女受处决的情景与感受,全曲有五个浓缩而带有提示性的乐章,都冠以标题,借以启发听众的联想。”五个乐章按照中国传统章回小说的“章回结构”予以表述:第一回《新官到,强权呈霸道》,以打击乐器表现贪官出场的场景,以弹簧匣与七拍子节奏刻画贪官的丑恶形象。第二回《孝媳妇,负屈判极刑》刻画的是公堂会审的场景,弓弦乐器组奏出凄惨的音响,坠琴独奏“喊出”了窦娥的千古冤屈,定音鼓与弹拨乐器的“乱音”演奏烘托这种矛盾的张力场;高音唢呐的强音,代表了主审官的残暴形象。第三回《叫冤声,动地又惊天》从“冤枉啊”三个字的音调中提炼出一个“三音列”作为动机音型,贯穿于整个乐章;首先由坠琴以弱奏呈示,之后逐渐在乐队的各个声部蔓延。第四回《痛别离,记前尘旧梦》是对窦娥临行前绝望内心世界的刻画与表现。第五回《赴法场,秋风送红叶》是全曲的高潮乐章,作曲家以自己出色的民族器乐配器技术,将这个悲剧高潮营造得极富于艺术震撼力。作曲家按照中国古代“章回小说”的结构形式组织音乐作品,将音乐的叙事性结构与故事情节、文学提纲密切相连。遵循这种组织原则,就需要作曲家形象地塑造人物形象、戏剧情节,而不仅仅是按照纯音乐的要求,依靠音乐自身的审美要求的结构力量推动作品的发展。出于这种目的,林乐培在作品的几个重要位置以二胡、海笛等民族乐器模拟京剧唱腔中的人物道白,以此塑造窦娥的呼唤、升堂、冤枉等特定情节和词语。譬如:在第三回《叫怨声,动地又惊天》中,林乐培为了营造窦娥喊冤的戏剧氛围,从汉语的“冤枉啊”的叫喊音调中,提炼出一个下行级进的三音列动机。首先,由在音色上与人

声比较接近的坠琴以较弱、较强和强三种力度,模仿人声连续三次“呼喊”出来,之后这个动机便在不同乐器、不同声部、不同乐器组合上,以不同的力度和速度展示开来,将之营造成一个“怨声载道”、“呼天喊地”的极具震撼力的悲剧氛围。作曲家在运用民族乐器模仿古代人物形态,运用戏剧思维创作民族管弦乐作品方面,都取得了一定的成绩,也为后人提供了范例。

完成于1979年的民族管弦乐合奏《昆虫世界》,是林乐培的第二部大型民族管弦乐作品,作品是应邀为“国际儿童年”活动而创作的。为了普及民族管弦乐队的知识,为了向下一代广泛地传播民族器乐作品,林乐培借鉴了普罗科菲耶夫《彼得与狼》、穆索尔斯基《图画展览会》中的一些创作手法和观念,以描绘性手法为主、表现性手法为辅。作品共有五个乐章:第一乐章《勤蜂嗡嗡》表现的是小蜜蜂辛勤工作的形象,由弦乐器组的各个声部以力度变化、滑音、抖弓等手法予以刻画。第二乐章《蜻蜓点水》是对蜻蜓艺术形象的塑造,以弦乐器柔弱的起伏变化与扬琴的滑奏刻画流水的艺术形象,在此基础上管乐器模拟鸟鸣。之后,各类特色乐器诸如:钟琴、弹簧匣、响板、梆子板、木鱼、三角铁等营造出一个生机盎然的昆虫世界。第三乐章《春蚕吐丝》以管乐器为主呈示开来,用箫、笙等刻画桑蚕吐丝的艺术形象,柔弱细致、绵延不绝。第四乐章《穿花蝴蝶》也是以管乐器为主呈示开来,快速进行的音型,表现蝴蝶在花间穿梭的形象。第五乐章《小昆虫,多品种,你你我我忙做工》是一个综合性的乐章,前四个乐章的音乐材料都拿到这里做出了简短的变化再现,象征着昆虫世界的大汇集。前四个乐章是对代表性的昆虫(蜜蜂、蜻蜓、桑蚕、蝴蝶)外在形态的描写与表现,音乐手法栩栩如生、音乐语言通俗易懂。第五乐章是对整部作品的思想性总结,描述与表现兼备。这部通俗化、标题性的民族管弦乐作品,为普及民族器乐知识、培养民族器乐听众,做出了积极的贡献,也成为民族器乐配器教学的范本。

林乐培是当代中国新音乐家中较早使用西方现代音乐手法进行新音乐创作的作曲家。早在70年代中期,整个大陆地区正处于“思想禁锢”阶段的时候,就开始大胆地进行新音乐创作的“突破”活动。这无疑得益于香港地区的自由社会制度和他个人勇于开拓的品质。

第八节 “文革”时期新音乐成果的历史建树及局限

十年“文革”时期,是中国新音乐历史上最为奇特的一个时代。从地域上看,大陆地区与港澳台地区在政体上呈“分治”状态,新音乐艺术也以“各自为政”、“互不相干”的态势发展着。

大陆地区的新音乐事业呈现为:“样板戏”艺术“一枝独秀”、各类创作“万马齐喑”的时代特征。香港、台湾地区的新音乐艺术在这个时代开始全面起步、长足发展。这种“起步”与“发展”主要体现在:新音乐家群体的涌现和新音乐作品的成熟。

以下分别予以评析、总结。

随着“样板戏”现象的终结,中国文化界、艺术界在新时期以后,就开始对之进行历史评价,争论也由此开始。以巴金为代表的“样板戏”“反对派”认为:“样板戏”是“文革”阴谋文艺、“帮派”艺术的产物,“白色恐怖”的“代名词”,听到它就会从心理产生一种恐惧、厌恶之情。虽然老一辈的诸多文化名人对“样板戏”口诛笔伐,但是“样板戏”这个特殊的文化现象,不但没有从中国民众艺术生活中消失,反而已经日渐深入民众精神生活的底层,成为民众精神生活不可或缺的一个艺术品种。由此看来:对人类艺术价值的评判,不是完全由政治局势的变迁所能左右的事情。对“文革”政治上的否定,并不能完全“照搬”到对“样板戏”的艺术评价上来,更不能解释当下中国“样板戏”仍然盛行的现象。如果机械地认为“样板戏”的创作过程中受到了“四人帮”政治因素的支配,就否认它们的艺术价值,更是不能令人信服的。

所以,对于这个特殊的历史文化现象做出一定的历史评价,是当代音乐史学家不可回避的学术使命与历史责任。

历史地看,“样板戏”既然被当时的评论文章、媒体称之为“文艺新纪元”的标志,自然也会有一些属于它自己的重要艺术特征。

王国维先生形容中国戏曲的艺术特性是“以歌舞演故事”^①。中国戏曲之所以称为“戏曲”而不是“戏剧”,就在于它更偏重于音乐性。所

^① 王国维:《戏曲考源》,百花文艺出版社1982年6月第1版。

以,音乐性是以京剧为代表的中国戏曲的灵魂,戏曲美学偏于写意的一个重要标志。可以说中国戏曲的继承与革新,在很大程度上就系于戏曲音乐之一身。戏曲家张庚先生在谈到戏曲改革问题的时候,曾经一针见血地指出:“音乐不过关,戏就留不住。”^①面对于此,京剧“样板戏”的改革运动在戏曲音乐“现代化”方面迈出了大胆变革的步伐。从这一点上看,京剧“样板戏”音乐的改革运动,赋予中国传统京剧音乐以鲜明的现代风貌,使之更符合当代听众的音乐欣赏口味。传统京剧在戏曲音乐、表演方面形成的高度程式化、类型化、技巧化的艺术特点,是不利于在实现社会中流传的。京剧的“曲牌”、“板腔”两大声腔系统中的每个系统,都有自己严格的曲调程序和板式规范,它们各自对应着特定的情感类型(〔二黄〕悲壮、〔西皮〕潇洒、〔反二黄〕感伤等)。这些规范虽然在不同的剧目中可以适当地做出一些变化,但总体结构是相对稳定的。这种程式化、类型化不利于表演者个性的充分发挥。从高度“技巧化”方面看,传统京剧也是以高度的“技巧化”著称的,这些技巧要求观众必须具有专业的欣赏能力。一系列高度的“技巧化”的“绝活儿”,在为戏曲音乐带来了特有的审美韵味的同时,也使它与当代观众的隔膜越来越大。

改革后的第一项特征,就在于突破了戏曲音乐的“程式化”、“类型化”。具体的做法是在遵守板腔规范的基础上,根据作品的故事情节、人物性格、矛盾冲突、时代特征等因素,进行综合的发展变化,使戏曲音乐成为特定人物心理过程表现的有效手段。基本上摆脱了“一曲多用”的弊端,为唱腔音乐的进一步发展,打开了宽广的空间。“样板戏”创作在“既有程式,又不限于程式”的前提下,对传统京剧音乐进行了历史性的变革。

改革后的第二项特征,就在于淡化唱腔方面“炫技性”手法,转而以口语化、平和、自然的唱腔来表现人物的内心世界,使听众对唱腔“过耳不忘”、“一学就会”。一时间《沙家浜》中的《智斗》、《海港》中马洪亮的《大跃进把码头的面貌改》等一大批具有“群众化”品味的唱段,在神州大地广为流传。

改革后的第三项特征,就在于参与音乐创作、改编的音乐家借鉴西方歌剧的创作手法,在“样板戏”的创编过程中,创造性地运用了人物“主

① 凌羲:《发扬苦干精神 创造京剧精品——文化部京剧剧目工作会议纪要》,《中国文化报》1994年3月9日第1版。

题”、“主导动机”等音乐创作手法(在中后期的“样板戏”创作中,创作人员逐渐确立了这种创作手法)。譬如:在《龙江颂》中,于会咏要求作曲家胡登跳从主人公江水英的唱段中提炼出一个贯穿全剧的主题音调,这个音调既要符合江水英的人物个性,又要带有东南地区民歌的色彩。简短、朴实的“江水英主题”音调,为人物形象在舞台上的出现起了穿针引线的作用,并且把一段段富于艺术个性的唱腔有机地联系在一起。除江水英之外,对剧中的阿坚伯、阿莲、盼水妈、李志田等人,也设计了主题音调;在《杜鹃山》的再修改工程中采用了贯穿全剧的“主导动机”的创作手法,对瓦格纳乐剧中的“主导动机”手法的借鉴和采用,使得主人公柯湘的音乐动机,成为统领全剧的核心材料。这个主导动机,首先作为序曲的主题出现。之后,在全剧的柯湘唱腔及出场音乐中以各种变化方式呈现出来。主导动机手法的采用,使得全剧音乐的整体性加强,音乐风格更为鲜明。

改革后的第四项特征,就在于“样板戏”伴奏乐队的地位获得了空前的发展,在戏剧中的作用也得到了加强。传统的以“三大件”为主体的京剧乐队伴奏,存在着单调、尖噪的弱点。乐队除了能为唱腔伴奏外,对戏剧场景描绘、气氛渲染、情绪烘托等,所起的作用都比较有限。在“样板戏”作品的音乐创作中,音乐家占据了较为重要的地位。作曲家队伍的加入,引进了音乐创作方面的一系列艺术手法,较为充分地扩充了器乐艺术在戏剧中的表现能力。我们不难发现,西方管弦乐队在“样板戏”作品中担任了序幕、间奏曲、终曲,以及所有重要唱腔中的器乐伴奏等任务。由于西方管弦乐器的加入、中国民族乐器编制的扩充等,都使得“样板戏”作品的音乐性大大加强,传统京剧中的“声乐为主”、“伴奏为辅”的观念,获得了较大的改变。另外,在唱腔和伴奏中,还引进了西方和声思维、转调手法、复调进行等,使音乐的发展更富于戏剧性。

改革后的第五项特征,就在于“样板戏”中的台词开始走向了标准化、通俗化、生活化的道路。道白在戏剧中的重要地位仅次于唱腔,剧情的展开、矛盾的揭示、感情的抒发、内心独白等,都是以“道白”的方式呈现给听众的。中国传统戏曲讲究“千斤话白四两唱”,所以“道白”是戏剧艺术中的核心要素。在“样板戏”中,无论它的题材表现的是上海建设、江南抗战、东北解放,在“道白”方面全部统一采用标准的普通话。这就使得“样板戏”获得了最大限度的可流通性,使大江南北的观众都能听

懂。在语言艺术方面,“样板戏”尤其注重普通化“道白”的生活化、口语化和艺术化,并且使口语化的道白台词富于现代诗歌的美感。这种朗朗上口、易懂好记的道白,使人一听就懂、一学就会。曾几何时,“样板戏”道白台词在神州大地成为时尚的流行语,并被赋予了多重的时代内涵。

改革后的第六项特征,就在于大胆地借鉴西方古典主义、民族主义、浪漫主义音乐创作的技术手法,充分地运用和声的功能性、色彩性手法,运用复调的基本技术手段,运用配器的常规创作方式,为“样板戏”音乐的创作服务。和声手法的采用,为丰富京剧的音乐表现力,塑造人物形象起到了积极的推动作用。在和声手法的运用中,音乐家们注重功能和声与色彩和声的综合运用。以功能和声为主干、色彩和声为辅助。与此同时,和声手法又与复调手法的运用有机地结合起来。复调手法以主旋律和副旋律交叉、对比进行的方式,立体、多维地塑造人物形象。《智取威虎山》中第五场《打虎上山》中的前奏曲,就是京剧“样板戏”复调音乐创作的典范之作。配器手法的运用主要集中在前奏、序曲、幕间曲、伴奏等音乐段落中。由于配器手法的采用,使得音乐色彩性更为鲜明、力度变化更为细腻、作品的艺术内涵更为深邃。

改革后的第七项特征,就在于中国传统戏剧和西方现代芭蕾艺术的有机结合,催生了具有中国新文化质素的新型艺术形式——中国芭蕾艺术。从舞蹈学层面来看,中国芭蕾艺术的外在艺术形态就是:西方芭蕾艺术形式与中国传统民间、古典舞蹈、武术等肢体艺术表现手段的融合与统一。虽然欧洲芭蕾艺术的基本表现形式“足尖”,是贯串芭蕾“样板戏”的基本形式结构与表现手段。但是,我们从舞蹈形态上不难发现:在《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》等剧目中,自始至终都融入了大量的中国民族民间舞蹈、古典舞蹈以及民间武术的语汇与技法。从音乐学层面来看,舞剧中的各个音乐主题及重要的音乐段落,都与中国民间音乐传统有着直接或间接的关系。所以,芭蕾“样板戏”创作的艺术基础是:西方芭蕾舞剧的基本表现形式、中国古典舞与民间舞的融会贯通;西方舞剧音乐创作技法与中国民族民间音乐、中国新音乐表现手法的融会贯通。芭蕾“样板戏”创作的思想基础是:革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合。

改革后的第八项特征,就在于作曲家把中国传统京剧、现代京剧与西方清唱剧的创作手法进行了有机“嫁接”,催生出了具有浓郁京剧风格

的当代大型清唱剧《沙家浜》、《智取威虎山》等艺术作品,为清唱剧艺术的中国化、民族化做出了可贵的探索,也为京剧“样板戏”伴奏乐队的混合建制提供了成功的艺术参照。

.....

现实地看,“样板戏”既然能够在当代社会音乐生活中获得听众的广泛认同与接受,自然也会有一些属于它自己的现实艺术成就。

京剧、芭蕾舞剧、清唱剧形式“样板戏”的文化基础有两个:一方面这些形式的“样板戏”对西方近现代音乐文化的优良传统做出了大胆地吸收,并迅速地把这些传统转化为中国新音乐的现实成果。在意识形态高度紧张、政治制约异常严酷的现实社会中,从事“样板戏”改编、创作的中国新音乐家能够敢于面对这两个文化传统,虚心吸收这些优良的艺术资源为我所用,实属难能可贵,这说明中国新音乐对于外来文化系统而言,已经具备了健康的消化、吸收能力;另一方面这些形式的“样板戏”对中国传统京剧、中国新歌剧、中国新音乐的文化传统做出了全面地继承与吸收。具备这两种文化传统以后,现代京剧、中国芭蕾舞剧等艺术形式,开始从民族传统继承、发扬的矛盾中走了出来。它以自己的创造性艺术成果向世人证明:中国新音乐家群体是面向中外艺术传统开放的、中国新音乐是具备自我完善、自我发展的能力的。

对传统京剧进行现代化的改革运动,肇始于 20 世纪初叶的曾志忞。为了使传统京剧艺术具备现代文化的特点,曾志忞在当时曾经大胆地对京剧的伴奏乐队进行“中西融合”的试验。虽然他的探索具有启蒙意义,但是即便曾志忞具备富可敌国的经济实力和超凡脱俗的艺术才能,仅仅依靠他个人的经济能力和创造能力,对京剧这门“国戏”进行现代化的改革运动,也是难以获得成功的。而当“样板戏”创作运动转化为“国家行为”之后,这种成功就具备了物质资源和艺术资源,也就可以预期了。

“样板戏”是“五四”新文化运动以来从民族传统艺术本体出发,进行新音乐资源“扩张”的新音乐成就。这是自 20 世纪初叶以来中国新音乐家第二次从民族传统艺术本体出发,进行新音乐资源“扩张”的行为(第一次从民族传统艺术本体出发进行新音乐资源“扩张”工程的运动,就是战争时期发生在解放区的“新秧歌运动”及其成果“新歌剧”)。中国新音乐在经过这个“两级跳”以后,现代化能力获得了提升、民族化品质取得了进展,革命化属性加强了、群众化品质提高了。

以上的艺术成就,具体可以归结为几个方面:

第一,京剧“样板戏”音乐与唱腔的设计,遵循的是建立在汉藏音乐体系之上的“腔词关系”原则。“腔词关系”的核心原则就是“按字行腔”,这个核心原则早在明清的《唱论》中就做出过阐释;在“文革”前又由于会泳在他的《音乐腔词关系研究》^①中做出过更为深入、翔实的论述。通过这部著作,“概括出我国传统的民族民间音乐创作(着重是民间音乐创作)中腔词结合关系上的基本规律和方法”^②。结合着“腔词关系”理论,我们也可以清楚地看到:在汉藏语系内各地区的民族音乐和戏曲声腔中,地方语言对音乐的旋律和戏曲的声腔有着决定性作用。这个传统戏剧声调和板式的规律被揭示出来之后,为汉藏语系地区的民族音乐研究和创作,提供了坚实的理论支撑。

“按字行腔”原则中“阴平、阳平、上声、去声”的旋律曲折方法,已经为腔调的创作确立了基本原则,音乐家、唱腔设计者必须按照这个规律进行实际操作,这样才能创作出符合戏剧艺术规律、具备民间语言特征的戏剧唱腔。在“样板戏”的实际创作中,创作人员按照汉语的声调特征,遵循“以长短变化为主,轻重变化为辅”的方法进行创作。这种方法把强弱有序的节奏变化放在次要位置,注重通过板式的变化推动音乐的声腔展开。于是,散板和节拍变化较大的板式手法,成为“样板戏”声腔展开的主要手法。我们也不难发现:按照这种原则创作拍摄出来的“样板戏”影片,即使没有唱腔的唱词字幕,听众仍然能够“听得清”、“记得住”,而当下社会上盛行的流行歌曲、专业圈崇尚的艺术歌曲等,如果没有歌词字幕提示(或节目单提示),听众一般都会产生“雾里看花”、“不知所云”的感受。这种弊端出现的缘由,归根结底就在于没有按照“按字行腔”原则进行音乐创作。

第二,京剧“样板戏”在继承、扬弃传统京剧艺术“程式化”模式的同时,在戏剧内容的书写、叙事模式的塑造、思想内涵的营造方面,在“三突出”、“主题先行”和“图解概念”原则的指导下,创造出了一系列表现戏剧思想的技术手法。诸如:在正面人物形象塑造时,采用了“高、大、全”和“红、光、亮”的手法;在反面人物形象塑造时,采用了“蓝、阴、暗”和“短、小、缺”的手法;在戏剧视觉构图方面,秉承了“敌远我近,敌暗我明,敌小

① 于会泳:《腔词关系研究》,上海音乐学院内部油印本(1964)。

② 于会泳:《腔词关系研究·前言》。

我大,敌弱我强”的十六字方针;等等。这些做法,继承了传统京剧人物“脸谱化”、唱念做打“程式化”、舞台形象“间隔化”的技术手法。它们都属于“样板戏”“三突出”批评模式的具体阐释,也在有意或无意之间借鉴了西方戏剧家布莱希特戏剧理论中的“间离方法”^①。

中国传统京剧中高度的“简约化”风格和“形式主义”手法,为在“样板戏”创作中引进布莱希特戏剧理论提供了现实可能性。而布莱希特“间离方法”的引入,则使得“样板戏”的舞台形象和戏剧题材与现实生活的距离拉开。这也正符合毛泽东主席关于艺术创作应当“来自生活”,同时又应当“高于生活”的理论。在这里,戏剧已经不是普通的叙述和抒情,而是进入到高度浓缩的人性世界。因为戏剧舞台一旦脱离了“自然主义”、“生活流”的琐碎陈述和累赘描写,就使得戏剧开始超拔到崇高、俊美的精神层面。

第三,在京剧“样板戏”中,“正面人物”、“英雄人物”、“主要英雄人物”,都是社会中普通的劳动者或普通的军人。这就彻底打破了传统京剧艺术“帝王将相”、“才子佳人”垄断舞台的局面。以“普罗大众”和来自于“普罗大众”中的英雄人物为主角的“样板戏”,在继承了传统京剧艺术中“生、旦、净、末、丑”的行当分工手法之后,把“帝王将相”、“才子佳人”类别中的“皇帝、大臣、将军、老爷、少爷、太太、小姐”之类的人物类型,转化为“正面人物”和“反面人物”两个大类。这是对传统京剧人物类型的超越,也是对现实普通英雄人物的超越(超越了传统京剧人物类型,使之转化为现实普通劳动群众;超越了现实普通英雄人物形象,使之具有高超的艺术性)。

通过对人物形象的品味与揣摩,我们不难发现“普罗大众”中的“革命英雄人物”与传统京剧经典剧目中的人物形象有着千丝万缕的联系。虽然老生的“髯口”脱离了、小生的“小嗓”不要了、净角的“脸谱”擦掉了、中州的“韵白”改掉了……如此这般地“洗心革面”之后,我们仍然能够发现:智勇双全的杨子荣,原来正是脱去“行头”的诸葛亮;抖去“青衫”的王宝钏和孙尚香,在这里已经演变成为品格高尚、机智勇敢、苦大仇深的

① “间离方法”是布莱希特史诗戏剧理论的组成部分,其基本内涵包括:认识生活和反映生活两部分。这种理论要求艺术家站在历史学家的立场,用超平常人的眼力去观察生活,把日常司空见惯的事物表现得不平常,令人感到惊奇,而寻求对事物根源的解释,从而使戏剧发挥解释世界和改造世界的双重作用。——自《中国大百科全书·戏剧卷·布莱希特条目》(光盘版),中国大百科全书出版社电子音像部、北京东方鼎电子有限公司出版。

“党代表”柯湘；传统戏剧“脸谱”背后的各类“奸臣”，已经转化为现代戏中的鸠山、刁德一和钱守仁。在当时的时代背景下，“样板戏”能够使广大的工农兵人物形象登上历史的舞台，并且以他们的“口”歌唱“现实火热的革命生活”、歌唱“如火如荼的对敌斗争”，这本身就是京剧艺术的发展与进步，也是对程砚秋京剧改革^①传统的接续和发展。

客观地看，“样板戏”既然被当时的评论文章、媒体称之为“文艺新纪元”的标志，自然也会有一些属于它自己的重要社会属性。

“样板戏”核心的社会属性，就在于艺术生产与创造活动完全地、毫无条件地成为时代主流政治权利的斗争工具、服务者。在人类艺术发生、发展的历史上看来，音乐艺术这个“婴儿”，在人类社会之初就诞生在功利价值取向的“襁褓”里。在之后的成长历程中，艺术的独立意识逐渐开始得以产生与勃起。从某种程度上看，艺术的发展史就是艺术不断地与外部各种功利性制约因素互动、互趋的历史。众所周知，欧洲音乐的传统始于他们的教会音乐传统，而这种音乐是把音乐的宗教性的功利目的放在第一位的。外部因素既是对艺术发展的制约因素与艺术成长的“摧残者”，同时又对音乐艺术主体意识萌发在客观上起了一定的“唤醒”的作用。所以，音乐中的内外关系是古而有之、外亦有之、今难避之的永恒问题。在20世纪30年代初的苏区和40年代的延安根据地，艺术就开始被作为政治权力机构实施社会变革、建立新型意识形态体系的重要手段和宣传工具，并形成一個坚固的文化传统。与此同时，国家政治机器还建立了相应的组织、制度体系用以保障这种服务、工具职能的实现。音乐艺术的这种职能，在“样板戏”中表现得最为直接、具体。艺术家个性化的角色认定和自我张扬，被全面地“格式化”，艺术生产完全纳入政治机器的运作之中。

为了使“样板戏”的政治服务职能充分地显现出来，艺术家群体采用了“政治乌托邦想象”与大众艺术形式结合的方式。作为“样板戏”工程“总指挥”的江青，深深地了解这样一个道理，国家行为“打造”的“样板

^① 程砚秋的京剧改革主要体现在“唱、念、做、打”和舞台设计、导演体制等方面。早年程砚秋曾经去德国考察，从德国戏剧的成功经验中学习很多有益的东西。程砚秋戏剧改革的主要贡献，就在于打破了“帝王将相”、“才子佳人”戏的传统模式，开始以表现中、下层民众的生活为主。但是，由于历史的原因，这种改革还不是很彻底。更没有打破传统京剧“帝王将相”、“才子佳人”垄断舞台的局面。

戏”“品牌”不能失败、必须成功。为了确保成功,她奔走于全国各地,为“样板戏”工程物色剧目。所以,“样板戏”选择的对象,都是在当时具有很高社会知名度的文本。在确定为“样板戏”工程剧目以后,便进入长达数年的修改、创作阶段。在数年的修改过程中,剧组人员在“最高指示”感召下,在“伟大旗手”以及“文革文化小组”的领导下,以自己废寝忘食、精益求精的敬业精神和创造性的艺术成果,为时代政治谱就了一曲曲辉煌的颂歌。

与中国的传统京剧艺术相比较而言,京剧“样板戏”的思想内容和叙事方式,更具有鲜明的时代性。对于中国当代观众而言,这些剧目也就具备了传统剧目难以匹敌的情感“亲和性”、审美“易接受性”。中国戏曲是一门综合性程度较高的艺术,它的表述方式与其他艺术的不同之处就在于“叙事为主、表现为辅”。“样板戏”剧组的艺术家们为了实现这种表述方式,使这种方式获得“普罗大众”的认可和接受,并且在“潜移默化”中得到政治家需要的精神“洗礼”。就必须使剧目的内容和形式获得“普罗大众”的普遍接受、理解和认可,必须合乎社会化、公众性的识读水平、审美期待和文化心理。只有这样,戏曲的“叙事文本”才有可能在听(观)众的欣赏行为中转变为审美的沟通中介,从而获得社会的接受和听(观)众的欣赏。经过数年处心积虑的修改、调整,“样板戏”剧目在“叙事性”方面做到了“雅俗共赏”、“老幼咸宜”。具体的特征就是:在顾及舞台艺术“陌生化”(“来自生活,高于生活”)的原则之后,“样板戏”的叙事方式又是以一种大家普遍熟悉的、可以解读的形式出现在观众面前的。除了京剧“样板戏”剧目之外,舞剧“样板戏”剧目以及交响音乐《沙家浜》在实际的创作活动中,也都顾及到了这种“叙事性”原则。

“样板戏”另外一个重要的社会属性,就在于它是在 20 世纪中国新音乐历史上第一个把自己的“身躯”毫无保留地“绑”在政治斗争这架“战车”上,并且产生巨大社会影响力的新音乐艺术品种(虽然“语录歌”也是属于此种类型,但是“语录歌”的社会影响力远远不及“样板戏”)。按照一般的解读,艺术的“主体意识”完全沦落之后,音乐家主体在艺术创作中的生存空间是不可能存在的。但是,历史的真实情况却不尽如此,剧组成员在确保“政治禁忌”不能逾越的前提下,艺术操作层面还是具有一定的独立性的。如若不然,“样板戏”也就难以取得以上的这些艺术成就。

从历史的层面上看来,京剧“样板戏”在音乐方面取得的成就,其中起着核心作用的人物就是于会泳、刘吉典、胡登跳等;舞剧“样板戏”在音乐方面取得的成就,其中起着核心作用的人物就是吴祖强、杜鸣心、瞿维、严金萱等;清唱剧“样板戏”取得的成就,其中起着核心作用的人物就是李德伦、罗忠镕等。这些核心人物在面对江青的“政治高压”、“文化愚民”政策的时候,能够以自己的创造性的人生智慧和艺术创作才能,有效的与之展开“周旋”,并能够取得一定的成果,这说明中国新音乐家群体是有政治智慧、学术良心、艺术才能的一个社会群体。在“文革”这个艺术家生存空间及其“狭窄”的时代氛围中,中国新音乐家群体经历了挫折、磨炼了胆魄,练就了“戴着镣铐舞蹈”的耐力和能力。

冷静地看,“样板戏”能够成为“六亿人民”在“文革”时期必不可少的精神生活的食粮,政客的积极推动也是不可回避的客观现实。

毋庸置疑,绝大多数京剧“样板戏”剧目早在“文革”以前就已经产生,并且也已经相对成熟。江青等政客为了实现个人的政治目的,利用政治权力把它们统摄到自己的麾下,以此为自己的政治功利目的服务。在60年代中期至70年代中期中国的那个特殊年代,“样板戏”被打上“文化大革命”的时代烙印,集中体现了当时政治舞台上主流政治家(政客)对艺术作品的政治功利要求。从1964年夏天“全国京剧现代戏调演”至1966年5月“文革”开始以后,在江青的直接领导下,这些剧目的修改、演出,立刻成为最高政府管理者的“国家行为”,政府管理者调动国家优质的物质、人才资源对它们进行大规模地修改与再创作。一时间,一大批全国各地杰出的艺术人才被聚集起来。这些艺术人才在政治上必须接受“高压”“钳制”的同时,也获得了当时艺术家所能得到的最为崇高的社会地位。如果没有最高权力当局赋予的荣誉、赐予的特权,仅仅依靠艺术家自己的艺术,在当时的社会体制下是不可能获得这种特殊地位的。

当代音乐史学界以及艺术史学界,有一些评论文章在论及“样板戏”现象的时候,往往无视外部政客的历史作用,把“样板戏”的艺术成就仅仅归功于广大的、富于正义感的“革命文艺工作者”。对于外部政客的作用,则只谈政治层面上的“反动”、艺术层面上的“荒谬”,显然这是不符合辩证唯物主义的史学观的。在当时的历史现实中,剧组创作人员(包括其中的著名艺术家)都是时时刻刻地在揣摩、迎合江青等政客的艺术创

作要求,并且唯恐逾越“雷池”半步。诚然,参与其中的艺术家们在实际的创作工作中,也会有人本着自己的艺术良心对江青及其“四人帮”的“倒行逆施”行径进行“机智斗争”的个别事件,但也不能就此以为我们的艺术家都是在与反动集团进行“长期的、艰苦卓绝的斗争”。如此这般,就是曲解历史、粉饰史实。

在江青的直接统领下,在于会泳的有效领导下,经过数年的悉心雕琢、反复修改,“样板戏”剧目在思想内容、文学脚本、唱腔设计、音乐创作、舞台表演、服装道具、灯光布景、电影拍摄等方面,都获得了艺术水平整体的提升。这种结果的取得,除了艺术家自身的努力之外,如果没有“第一夫人”、“中央文革小组”和“国务院文化组”(这里面既有伟大的政治家周恩来,也有反面政客“四人帮”)的全力支持,也是不可想象的。其中起着核心作用的政治人物,就是“第一夫人”江青。江青在青年时期曾经活跃在中国的戏剧舞台上,有过直接的艺术感性经历,在实际领导的过程中,她的一些批评性的意见虽然直觉的成分比较多,除了一些“图解概念”的行径相对拙劣之外,有一些意见(或者是“发火”的训斥)还是能够“一语中的”。不难想象,中国传统艺术在“文革”时期遭受到了一场空前的浩劫,作为传统艺术中的佼佼者的京剧艺术能够得以保留并且获得长足的发展,政客个人的艺术喜好往往起着核心的作用。或者说,江青从领导“样板戏”修改、创作、演出的实践中,获得了政治欲望满足的“快感”,而中国传统的京剧艺术、中国新型的芭蕾艺术等,则在“样板戏”工程中获得了宽阔的生存空间。所以,“样板戏”能够在“万马齐喑”、“百花凋零”的“文革”时期“一枝独秀”,与政客的全力支持、国家行为的“孤注一掷”有着直接的因果关系。

政治家和艺术家在某种默契的驱动下高度地融合在一起以后,政治家的功利目的就可以由艺术家通过较为艺术的手法,将其作品转化为“移风易俗”的有效工具(西方历史上的“宗教圣咏”、中国历史上的“六代乐舞”都属于此类结合的产物)。通过当时的历史史料的解读,我们不难发现:江青、“中央文革小组”、“国务院文化组”在“样板戏”创作改编过程中,对剧组人员做出的诸多指示、讲话,也不乏纯粹艺术、学术范畴的内容。譬如:江青在对剧组人员作指示的时候,多次强调应当创作“有层次的成套唱腔”,强调唱腔的旋律、风格应当与戏剧人物的情感、性格、经历,与故事的时代特征相互吻合等等。撇开政治性因素不谈,江青个人

的审美品位和艺术观念,在“样板戏”的改编、创作、演出过程中,都留下了鲜明、深刻的印记。

辩证地看,“样板戏”在短短的十年之内走过了从“大红大紫”到“盛极而衰”的历程,自身伴生的否定性因素和历史局限是难以超越的。

诚然,“样板戏”能够在短短的几年之内就能达到“大红大紫”的程度,除了自身艺术层面的原因之外,社会政治、文化的条件也是不可或缺的。不难想象,在一个精神生活异常匮乏的时代里,当其他各类艺术品种几乎都不能正常存在的情况下,普通民众并没有自由选择艺术品种进行欣赏的权力,由国家意识形态最高权力部门主持的“样板戏”品种,自然就呈现为“一枝独秀”的态势。当社会各阶层的人们每天都生活在“都有一颗红亮的心”、“大吊车,真厉害”、“这个女人不简单”等唱腔的时候,在潜移默化之中也会受到这些作品的影响,成为它们的受众,并产生情感的眷恋和心理的依赖。从这一点上看来,“样板戏”不是在艺术的百花园中与各类艺术样式展开充分自由竞争之后,获得“普罗大众”的喜爱脱颖而出的。在外部政治强力推动下的审美,当这种强力削弱之后,审美对象自然会受到冷落。这就是“样板戏”政治命运中的命定劫数。

诚然,“样板戏”能够在短短的几年之内就走到了“盛极而衰”的终点,自身伴生的否定性因素和历史局限是难以超越的。这些伴生的否定性因素主要体现在以“八股”的思维,进行艺术创作。“八股”模式的代表,就是“三突出”。以“三突出”理论为核心,后来又演绎出“三陪衬”、“多侧面”、“多浪头”等“文革”艺术的“三字经”。“三字经”的僵化解释和偏执施行,形成了艺术创作单调、枯燥的严重局面。“样板戏”必须遵守的“三突出”原则,在视觉上的效果就是:“身穿红衣裳,站在高坡上,挥手指方向,高唱红太阳。”在舞台调度方面,也有人将其简化为:“英雄人物近、大、亮,反面人物远、小、黑”;正面人物“高、大、全”、“红、光、亮”,反面人物“短、小、缺”、“蓝、阴、暗”;“敌远我近,敌暗我明,敌小我大,敌弱我强”等。这些“图解概念”和“主题先行”的技巧手段、创作原则,成为后来“样板戏”新作品创作的桎梏,也使得“样板戏”在艺术上走上了穷途末路。

“样板戏”创作的再一个命定劫数,就是把艺术创作的最高目的设定为是否符合特定时代的意识形态的要求,而不是以艺术规律、历史现实、人性本质作为创作的最高目的。“样板戏”的创作组、表演者群体时刻想

着如何以“无产阶级的革命文艺”服务于“社会主义条件下”的“阶级斗争”和“无产阶级革命”。这种极端化的音乐艺术功利观,对创作实践产生了深刻的影响,并在作品上留下了难以磨灭的历史印记。

所以,对“样板戏”发生、发展、削弱的历史轨迹展开深入、细致的音乐学研究,对“样板戏”各个代表性作品的艺术形态展开鞭辟入里的音乐学分析,必将有助于我们从当代新音乐历史中发现成功的经验和失败的教训,有助于当下新音乐创作事业的新发展。

“语录歌”与“战地新歌”运动,“小提琴现象”与“钢琴现象”等,以“革命的现实主义”和“革命的浪漫主义”的音乐创作与批评标准,阶段性地(或长期地)生存着、发展着。它们得以生存与发展的外部原因,就是“文革”社会的政治生态;内部原因,就是自身的艺术特征与规律。以李劫夫为代表的著名新音乐家,用自己创造性的艺术才华为《毛主席语录》这类政治论文、会议报告谱曲。他们的才能从一定程度上弥补了这类“艺术”的致命缺陷,但是由于“语录”这类政治论文、报告具备的非音乐性、非节律化的特点,即使新音乐家们具备“巧夺天工”的音乐创造能力,也是难以违背音乐艺术自身的规律,而创作出具备艺术性的歌曲作品来。这就是“语录歌”难以超越的“藩篱”,也是整个“语录歌”运动的命定劫数。“战地黄花分外香”,连续出版的五集《战地新歌》虽然有着过多的时代印记,但是由于它的出现一定程度上弥补了“六亿人民八部戏”的时代精神生活“营养不良”弊端。由于这些作品经过当时“国务院文化组”的审定,在政治上绝对可靠。所以,这些作品也成为当时器乐音乐创作的“素材库”。一大批盛行的器乐作品,就是根据这些歌曲的材料改编创作而成的。《战地新歌》还为各级歌曲创作提供了一个“平台”,全国各省市自治区、各县,乃至大中企事业单位,基本都成立了“毛泽东思想宣传队(团)”,以创作、表演这些歌曲为己任。反过来,这些宣传队(团)通过自己的创作活动及其成果,为《战地新歌》的选编活动提供大量的新作品,一大批歌曲创作者也随之涌现出来。在剔除《战地新歌》极端化的时代政治功利目的之后,我们可以发现它的以上这些历史价值。由江青主导一批热血青年改编创作的钢琴协奏曲《黄河》,已经成为当代中国的经典性作品。作品在借鉴西方协奏曲的艺术形式方面,在运用欧洲民族主义浪漫主义的音乐手法方面,在继承中国新音乐的优良传统方面,在钢琴

艺术民族化、大众化方面,在处理独奏乐器和协奏乐队的关系方面,都做出了可贵的艺术探索,也取得了巨大的成功。它是“文革”时期音乐创作艺术性水平高超、思想性内涵丰满的当代管弦乐巨著。以傅庚辰、秦咏诚等为代表的歌曲作曲家,以其朴实的生活气息、鲜明的政治倾向、浓郁的民族风格著称于世。他们始终站在时代的前沿,弘扬音乐创作的“主旋律”。他们以自己的创作实践向世人证明:现实性、群众性、革命性、艺术性,在某种程度上是可以并存、并荣的。以陈钢、李自立为代表的“小提琴音乐”创作改编群体,在创作过程中始终做到:立足传统文化、借鉴西方技术、讴歌时代精神;把小提琴音乐的“民族化”作为自己终生奋斗的目标。他们的部分作品,已经成为当代“中国小提琴民族学派”的代表性曲目。港台地区“文革”时期的新音乐事业取得了有史以来最为显著的进步,以郭芝苑、史惟亮、林乐培等人为代表的新音乐家群体,立志于发展、繁荣这些地区的新音乐事业,“立足传统、面向世界、视野开阔、观念新颖”是这个群体的总体创作特征。

毋庸置疑,大陆地区除“样板戏”之外的新音乐创作,在思想观念上存在着严重的“极左”恐惧症,在创作素材方面存在着严重的“革命歌曲”、“样板戏”依赖症,在艺术观念方面存在着对“革命的现实主义”与“革命的浪漫主义”的依赖症,在音乐语言方面存在着机械的“图解概念”、“插标签”,等等。这些“症候群”,就使得这个时期的新音乐创作事业呈现出鲜明的“文革综合症”。港台地区的新音乐创作在政治自由、思想解放、经济繁荣的背景下,也呈现出一些难以解决的弊端。这些弊端主要体现在:经济社会对自由创作的主导力量过于强大,有时甚至是决定性的;作曲家有时以自由创作的名义,掩盖自己创作行为的肤浅性、苍白感、诡谲化;作曲家对经济利益的过度追逐,有时会导致艺术个性的沦落、社会责任的放弃等弊端的产生;等等。

第三编

第六章 新时期的中国新音乐 (1976~1989)

1976年10月,以从政治上解决“四人帮”问题为契机,历时10年的“文化大革命”结束。自1977年开始的“拨乱反正”运动,及其后的“改革开放”运动等一系列政治、经济乃至文化艺术上的运动,标志着中国当代社会进入了解放思想的新时期。

相对于当代历史中的建国初期和后来的“文革”时期而言,自70年代末期以来的新时期,以它全新的思想观念、纷繁的艺术成就、多元的文化观念和急速的观念转化等,在当代文化艺术历史上独树一帜,成为建国以来的一个辉煌的乐章。在这个新时代里,中国新音乐事业取得了前所未有的新发展。其发展步伐之大、变化速度之快、创作成果之丰,都远远超过了20世纪以来中国新音乐发展的各个时期。

这个“乐章”总体特征是:音乐观念由“一元”走向了相对多元,音乐品种由“一枝独秀”走向了“三足鼎立”^①。由于这个时期里的人物、成果过于丰盛,创作、活动过于繁多,在本章中仅对其中的代表性人物作介绍与评析。

第一节 新时期中国新音乐的文化生态

新时期的艺术批评理论的基础是基于对过去,尤其是对“文革”中

^① “三足鼎立”在这里是一个借喻。指的是官方主流意识形态提倡的音乐(“主旋律”),民众生活中的大众流行音乐,学院派里的“新潮音乐”与专业音乐的“三足鼎立”。

“极左”文艺政策、批评观念的反思与批判而建立起来的。在时代主流意识形态倡导“拨乱反正”、“解放思想”和“改革开放”大势的推动下,^①新时期的艺术界充当了思想启蒙的时代先锋角色。1979年10月召开的第四次全国文艺工作者代表大会,标志着“文革”时期“极左”文艺观念在组织上的终结,也象征着对艺术领域的相对“解冻”。邓小平在大会上发表了《祝辞》,他在《祝辞》中提出了相对宽松与新颖的艺术批评观念,指出:“艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论。”要求艺术领导者,对艺术家“写什么”和“怎样写”都“不要横加干涉”,“必须废止”过去那种以“行政命令”的方式领导艺术创作的做法。

在这股“东风”的推动下,艺术批评理论界积极地对历史上的问题进行梳理和争鸣,首先对在实践中屡次困扰着艺术创作和批评的政治与艺术的关系问题,进行了较为广泛的探讨与重估。艺术“从属于政治”、艺术“必须为政治服务”的原则,是自毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来便确立起来的牢不可破的根本性指导原则。这个原则用于艺术批评的实践后所显示出的弊端,是理论界普遍意识到的。随着艺术理论界思想解放运动的开展,对这个问题进行再度的探讨,便成为时代的急需和理论发展的必然。于是,陈恭敏与《上海文艺》评论员的两篇文论,应时代之需要诞生了出来。^②他们从历史的发展规律和艺术自身的逻辑出发,对“文艺是阶级斗争的工具”的艺术观念进行了深入的批评。认为这种观念之所以产生的基础就在于“极左”文艺思潮,所以应对这股思潮进行全面的清除。之后便引出一场论争,在论争中一部分人认为“工具论”否认艺术对生活的认识作用和审美作用,所以必定引申出“主题先行论”等错误批评理论。这种将艺术视为统治阶级意志的“附庸”的做法,最终必然导致艺术自身的衰微与消亡。历史地看,这场讨论对极端化的“工具论”批评观念进行了一定程度上的清理,为其后新的较为宽泛的“二为”(“为社会主义服务,为人民服务”)口号的提出,做出了舆论

① 理论界的重要标志之一,就是1978年5月11日在《光明日报》上发表的《实践是检验真理的唯一标准》。

② 陈恭敏的文论发表在1979年1月的《戏剧艺术》,篇名为《工具论还是反映论——关于文艺与政治的关系》;同年4月发表的《上海文学》评论员的文论是《为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争的工具”说》。需要指出的是:过度的、机械的、庸俗的反映论,最终还是导致“工具论”。

的准备。为新时期初期的艺术思想解放和观念的更新,起到了积极的推动作用。

80年代初期,是新时期的第二个阶段。随着中国社会整体改革开放运动的深入展开,人们开始在新时期初期对思想僵化、“极左”观念进行全面批判的基础上,进行文化与艺术理论与创作的“灾后重建”工作。同时随着“开放”力度的加大,艺术界也开始以开放的心态接受西方世界的各种文化艺术观念。这个时期成为20世纪以来,继学堂乐歌、“五四”新文化运动之后的又一次全面引进“西学”的时代。与前两次相比,无论是在深度上还是在广度上,都是前两个时代所不可比拟的。一时间,西方诸多文学艺术家的名字纷至沓来,诸多艺术观念接踵而至,诸多现代派艺术在中国艺术的大舞台上争奇斗艳。施以“新潮”定语的各类艺术,诸如“新潮音乐”、“新潮电影”、“新潮美术”、“新潮诗歌”等,开始在中国社会涌动。1982年徐迟在《外国文学研究》上发表了《现代化与现代派》,引起了一股艺术与现代化的关系的讨论热潮。他在文中提出了这样的一个诘问:在中国进行现代化建设的今天,艺术界如何创造出与之相匹配的现代化的艺术作品?于是艺术理论家们纷纷发表各自的看法,他们普遍认为:我们以往对于西方现代派艺术的错误观念必须得到批判,流行在西方社会的各种现代派艺术绝不是一群“怪物”在“兴风作浪”,而是艺术世界的一种必然,是来自于他们的社会现实,并反映了西方社会“各种物质关系总和”的内在精神世界。在中国进行现代化建设的今天,我们也应当具有自己的现代派,确切地说就是具有自己的“马克思主义的现代主义”。

随着讨论的渐趋深入,人们开始有意识地区别马克思主义艺术观念和西方现代主义艺术观念的差别。一些人认为,马克思主义的现实主义艺术批评观念是我们的观念之母,它应当是面向未来开放的,应当是面向世界兼收并蓄的。西方现代主义的艺术批评观念的核心,是表现西方世界严酷的现实压力和物质社会对人的异化。中国在现代化进程中也会出现人与社会的关系恶化的问题和外在世界对人的内在精神的异化问题。于是,讨论便开始关注西方社会中现代主义艺术批评观念哲学基础和社会学基础,从对他们的论析中学者们发现,艺术理论与批评是与各种哲学、社会学的理论有着直接或间接的联系。如人类学理论对现代派艺术的影响,心理学的“意识流”理论和“泛性论”学说在艺术创作中

的借鉴与运用,直觉主义对非理性艺术观念的影响,存在主义展现了新型的艺术与社会的关系等等,都为艺术批评理论观念的突破提供了新的视角。

伴随着外来观念和方法的引进和消化吸收,艺术界的“自我表现说”再度出现,它强调表现的是艺术家个体的自我与艺术纯粹的形式。它的出现是对“文革”时期“党派艺术”猖獗一时的反动,人们主张应该在艺术的自身之内去寻找自律性的艺术规律,而不应该依赖于外在的任何强加的功利性观念。与此同时,有关于艺术的人道主义问题的讨论也是如火如荼,讨论的关键词语是“异化”,就是人类社会对人本性的异化和社会主义社会对人本性的异化等。这个讨论对于重新唤醒个体人自身的尊严、重树人的价值、尊重人的权利等起到了积极的推动作用。与此同时,“反精神污染”运动也曾经全面地展开,也曾经对一些人或文提出过措辞严厉的批判。

1985年至1989年,是新时期的第三个阶段。此时中国社会的改革进入到更加深入的阶段,富于活力的现实社会也为艺术批评与理论研究的拓展,提供了无限丰富的精神资源和无限广阔的发展空间。艺术理论与批评的观念也随之深化了,从总体上看,有以下几种特点:

1. 开始关注艺术的本体属性。在以前的十几年里,人们对艺术批评理论或者是创作的研究,相对集中在艺术与社会的互动层面上,并以此作为评价作品成败与优劣的依据。到了80年代的后期,人们开始将目光逐渐转向了艺术本体。由于艺术的本体性具有理论基础的性质,所以这个问题是对艺术进行价值判断的基础之一。在80年代初期,艺术家们普遍关注的是“写什么”的问题,而到了80年代后期以后,艺术家们便不再过分地关注这些,而是更关注于“怎样写”这个本体性问题。艺术家们不再仅仅是以现实主义的手法再现生活,而是表现自己的“观念”、“感觉”,关注“形式”的自足意义,以新型的“形式”去“组合”生活原型、素材,或者干脆表现自己的与现实生活毫无关联的内心世界。所以艺术作品的“真实性”本身已经不再是一个问题,把作品的内容问题搁置开来,进行独立自主的本体形态分析与描述,开始变为艺术批评的时尚观念。

2. 随着本体批评理论的深入,理论关注的焦点也开始由原来的具体作品转向了相对纯粹的理论命题,这表明了艺术批评理论研究的自觉、成熟与深化。艺术批评的方法、艺术的主体性等,都是此时的热点领

域。理论家把主要的注意力都转向了对艺术理论的一些基本观念的开拓之中,这种转向汇成了艺术理论观念大变革的时代潮流。经过了较为全面地向西方现代艺术学习的 80 年代初期这个阶段以后,人们已经开始有意识地运用这些观念、方法研究自己的问题,拓展自己的理论生存空间。这种取向表现在艺术创作与批评的“本土意识”,以及对西方现代艺术理论和对中国既存的批评观念进行超越的努力上面。

3. 与前两项同步而行的就是批评理论界对新型理论格局确立的呼唤。新时期的初期和中期基本上是对文革格局的破坏和向建国初期的 17 年复归,这种趋向主要表现在对极端政治化的扬弃和对现实主义批评原则的重塑。在这个时段上,艺术开始追寻自我的独立品格,开始不再注重承担社会学、政治学、哲学的文化使命。于是,艺术创作与批评与社会学、哲学、政治学等学科的文化格局便发生了变化。这种变化就是以前两项的探索作为实践和理论基础的,由于艺术理论与批评的这种自主意识的强化,它独立于其他姊妹学科的倾向也就加强了。同时只有确立起这种相对独立的学科意识,艺术自身的地位才可能获得尊重与保护,才不至于重新沦为“奴婢”。

除了以上的这三个特点之外,80 年代中期至末期的中国文化艺术领域,还出现了以下几个热点:

1. 关于艺术的主体性的讨论。艺术的主体性问题在 80 年代的中期再度“彰显”开来,成为热点问题。刘再复首先围绕着“人的主体性”展开自己的论述,^①他认为应当确立“人”的“主体性”地位,这种“主体性”应当是以“创造”、“对象”、“接受”三者合而为一的。他认为这种“主体性”应当是多层意义上的,他说:“主体性问题,包括个体的主体性、民族的主体性、人类的主体性。”只有这样才能“强化人的初见性、能动性、自主性观念”。他认为他的研究是“‘人的研究’的一种形式”,他把这个形式分为一般性的主体性构成、主体性内涵、主体性实现途径三个层面。陈涌针对他的学说,发表了批评。^②他在文中说:“一定的文化是一定的社会的政治的和经济的反映,又给予极大的影响于一定的政治和

① 有关的论述有:《文学研究应当以人为中心》,《文汇报》1985 年 7 月 8 日;《论文学的主体性》,《文学评论》1985 年第 6 期、1986 年第 1 期;《性格组合论》,上海文艺出版社 1986 年出版,等。

② 陈涌:《文艺学方法论问题》,《红旗》杂志 1986 年第 4 期。

经济……”认为这是作为文化的各种艺术的普遍本质。而刘再复把人“作为一种客观存在”和“作为行动者的人”分离开来,使人的“受动性”归属于前者,人的“能动性”归属于后者的做法是错误的。在任何情况下都不存在超越时间空间,超越社会历史条件的‘行动者的人’的主体性。离开社会实践,谈论人的受动性和能动性,不是回到机械唯物主义的直观反映论,就是走向主观唯心主义”。总之,艺术“主体性”的讨论的核心,是对人的主体性的认识 and 人的主体性与社会的关系问题。这个讨论表明新时期的艺术理论一直就关注“人”的问题,由于当时各种因素的影响,讨论未能深入下去,但它对当时社会文化艺术观念的嬗变的巨大影响作用,却是不能低估的。

2. 文化的“寻根”热潮。这股热潮的契机有两个:一个是在 80 年代中期的文化研究热潮中,人们意识到西方现代派艺术观念对中国国情的不相容性;另一个就是日本及“亚洲四小龙”等东亚经济的全面崛起,学者们开始关注使他们的经济得以崛起的文化源头——儒学的作用,于是“新儒学”思潮开始出现。这股文化思潮是由海外学者发起的,对“五四”新文化运动以来的道路进行全面反思的文化运动。它由外而内,迅速地对本土构成较大的冲击波,以文学为代表的“寻根”思潮开始在大陆崛起。对此,韩少功是这样评述的:“‘寻根’文学是一个先有旗号,后有创作,先有理论,后有实践的‘有为之’的文艺流派。”^①他们对“五四”新文化运动以来的“对民族文化的虚无主义态度”提出批评,认为这些做法“有阻碍民族文化之嫌”,也造成了“民族文化的断裂”、绞断了“母语文化链环”。所以,他们对“五四”以来新文化的定性是:“无根”的文化。

3. 方法与观念的更新。80 年代中期的几年被文化史学界称为“方法论年”、“观念论年”。在这个时段上,围绕着艺术批评方法的更新问题,展开了较为全面的研究。新时期艺术理论发展的轨迹基本上是沿着作品介绍、创作手法引进和观念的更新这样一条脉络发展而来的。到了 80 年代的中期,西方当代文坛的各种批评方法被全面地引进,同时被广泛地运用到创作与批评的实践中。它们中有结构主义、形式主义、新批评、解构主义、现象学、符号学、接受美学、阐释学、表现主义、象征主义、原型批评等。另外,又以“三论”(即“系统论、信息论、控制论”)的运用最

① 程代熙主编:《新时期文艺思潮评析》,第 36 页。河南大学出版社 1997 年出版。

为普遍。同时,自然科学界的种种基本概念和原理也被广泛地运用在艺术批评实践中,譬如模糊数学、测不准原理、熵定理等。

在这个时期中,对创作自由的讨论、对艺术多元化的讨论、对通俗艺术的讨论、对艺术商品化的讨论、对艺术作品中情爱问题的讨论,等等,一起构成新时期文化艺术批评的整体景观。以上提到或未能提到的这一切,都是由于社会文化观念的深刻变革而引发的,都为新时期社会文化 with 艺术的发展与繁荣,做出了积极的贡献。

第二节 用歌声引领时代的音乐家群体

新时期的中国新音乐进入到“大发展”、“大繁荣”阶段,这个阶段中的歌曲创作,起到了引领时代潮流、讴歌时代精神的重要作用。这些歌曲作家的艺术创作,值得历史铭记。以下选取其中几位代表性的人物及其创作进行介绍。

“时代歌手”——施光南

施光南(1940. 8. 22~1990. 5. 2),作曲家,原籍浙江金华。

1940年8月22日,出生于四川重庆南山镇。父亲施复亮是著名民主人士“七君子”之一,也是中国共产党早期的社会活动家、中国共青团的第一任书记、中国民主建国会的早期创始人,曾经与毛泽东、瞿秋白、邓中夏等人共同组织革命活动;母亲钟复光是中国共产党的女活动家,曾经与邓颖超、蔡畅等人共事。施光南自幼跟随家庭辗转各地,1945年进入重庆读小学,此间创作了生平第一首歌曲《春天到了》,作品获得学校乙组(三年级以下)第二名。建国后随家庭迁居北京,中学阶段进入北京一零一中学。在此期间确立献身音乐创作事业的志向,并开始利用业余时间从事音乐创作活动。1957年一零一中学编印一本《中外民歌选》,收录的数十首歌曲全部都是施光南化名根据民歌和革命历史歌曲改编创作的,其中的一些歌曲已经在社会上流传。1957年夏中学毕业后,立志报考中央音乐学院。为了应试提前半年刻苦练习钢琴。考试时演奏贺绿汀的《牧童短笛》,并且创作钢琴曲《流水》。由于他的音乐基础理论素质较差,考试成绩不理想。但出色的民间音乐修养感动了主考老

师,他们决定破格录取。先入中央音乐学院附中,在理论作曲学科学习两年。中央音乐学院由天津迁回北京的时候,施光南转入天津音乐学院作曲系。在音乐学院学习期间,开始专业音乐创作活动,先后创作女声小合唱《五好红花寄回家》、《公社书记下田来》、《我们给猪当保姆》、声乐套曲《革命烈士诗抄》、小提琴独奏《瑞丽江边》、弦乐四重奏《青春》、c小调钢琴协奏曲《阿里山之鼓》,以及小提琴协奏曲、钢琴组曲、交响诗等体裁的作品。1964年,24岁的施光南毕业于天津音乐学院作曲系,进入天津歌舞剧院任专职作曲。

“文革”时期家人受到严重冲击,父亲、母亲和哥哥被关入“牛棚”“隔离审查”,身处逆境的施光南仍然抱定自己的崇高信念,满腔热情地歌唱祖国、歌唱共产党,创作了《最美的歌声献给党》、《打起手鼓唱起歌》、《马铃声声响》、《北京啊!你是伟大祖国的心脏》等,具有浓郁民族气息和时代风情流传全国的歌曲,创作了舞蹈音乐《鸿雁高飞》(1972)等。由于女中音独唱《打起手鼓唱起歌》以热情、欢快、坦诚的音乐语言抒发了作者的内心情感,尤其在第二段悠长的“唻唻唻”衬腔,对“无产阶级文化大革命就是好!”之类的“高快硬响”的歌曲构成了冲击,引起当时国务院文化组组长于会泳的愤怒。施光南受到了点名批判,被扣上了“形式主义”、“文艺黑线回潮”的帽子,并且下令全国不得播出、出版、演出施光南的作品,还取消了他的创作权利。施光南先被下放到大连油田接受“劳动改造”,后被分配到天津河北梆子剧团担任河北梆子《红灯记》的音乐唱腔设计。之后,随着禁锢的相对缓解,施光南被派往山东省京剧团,为京剧《红云岗》设计、创作全部唱腔。1976年“四人帮”被粉碎,施光南的创作激情迸发出来。创作了流传全国的歌曲《周总理,你在那里》、《祝酒歌》等具有时代鲜明特征的声音。1978年调入中央乐团,创作了《洁白的羽毛寄深情》、《吐鲁番的葡萄熟了》等带有浓厚时代色彩的抒情歌曲。1979年进入自己的“声乐年”。在这一年里共创作了100余首歌曲,其中产生全国影响的作品有:《假如你要认识我》、《台湾当归谣》、《补衣歌》、《我的祖国妈妈》、《萨瓦河畔的姑娘》,以及声乐套曲《海的恋歌》等。在此后的数年间,又完成了《在希望的田野上》、《多情的土地》、《龙舟竞渡》、《望神州》、《高举亚运会的火炬》等。施光南以自己的创作实践,为当代中国的抒情歌曲创作做出了表率。

施光南不满足于已经取得的成就,并开始努力拓展自己的创作领

域。在歌剧、舞剧音乐、电影音乐、合唱组歌、器乐作品等方面,都做出了不同程度的开拓与探索。1981年为纪念鲁迅诞辰一百周年,创作完成了他的第一部歌剧《伤逝》。构思于50年代末期,直到1990年才完成的歌剧《屈原》,是他的第二部重要的歌剧代表作。此外还创作了合唱组歌《云南即景》(1982)、芭蕾舞剧《白蛇传》(1984)、电影音乐《当代人》、《神奇的绿宝石》、《海上生明月》、《幽灵》等。1985年5月被选为中国音乐家协会副主席。1986年被增选为全国青年联合会副主席。1980年10月、1987年10月、1989年10月,施光南分别在天津、武汉、广州举办了“施光南声乐作品音乐会”。1990年3月初步完成歌剧《屈原》,并举行了《屈原》音乐演唱会。1990年5月2日,因突发性脑溢血不幸逝世于北京。

据不完全统计,施光南一生共创作各种类型歌曲近千首,五部声乐套曲(《革命烈士诗抄》、《在祖国大家庭里》、《云南即景》、《神州吟》、《海的恋歌》),两部歌剧(《伤逝》、《屈原》),一部舞剧(《白蛇传》),五部戏剧唱腔设计(京剧《芦花淀》、《凌河春》、《红云岗》、《第二个春天》,河北梆子《红灯记》),两首小提琴独奏曲(《瑞丽江边》、《帕米尔舞曲》),钢琴协奏曲《阿里山之鼓》,弦乐四重奏《青春》,管弦乐《打酥油茶的姑娘》,五部电影音乐(《海上升明月》、《幽灵》、《当代人》、《彩色的夜》、《神奇的绿宝石》)等。其创作生涯可分为两个时期:第一个时期从50年代开始至“文革”;第二个时期从1976年开始至1990年。

第一个时期的代表性作品有:声乐套曲《革命烈士诗抄》(1960)、小提琴独奏曲《瑞丽江边》(1962)、歌曲《打起手鼓唱起歌》等。其中的男中音独唱声乐套曲《革命烈士诗抄》^①是作曲家大学二年级时期的作品,作品选择六位烈士遗诗创作而成。它们是:邓中夏的《过洞庭》、彭湃的《田仔骂田公》、叶挺的《囚歌》、杨超的《就义歌》、刘绍南的《壮烈歌》、瞿秋白的《赤潮曲》。作曲家选择这六首诗作是出于这样的艺术构思:六首诗歌分别从六个侧面反映了革命烈士从参加革命、发动群众、被捕入狱、刑场斗争、慷慨赴死、星火燎原等数个生命的过程。是对革命烈士生命历程及其英雄事迹的浓缩再现与深情表现。在作品中,施光南有意识地借鉴

① 施光南:声乐套曲《革命烈士诗抄》,音乐出版社(北京)1963年出版。

革命历史歌曲和中国民歌的音乐材料,使用西方艺术歌曲以及大型歌曲艺术的结构手法,为自己的创作服务。使作品成为具有革命的思想内容、民族的音乐语言、艺术的结构形式的大型声乐套曲。

创作于 1962 年的小提琴独奏曲《瑞丽江边》^① 是一首描绘祖国南疆秀丽景观和淳朴风情的现实主义风情画。作品采用较为规范的奏鸣曲式的结构形式写成,呈示部两个主题均来自云南地区的傣族民间音乐。主部主题建立在 b 小调上,音乐风格抒情委婉、恬美徐缓;副部主题建立在 a 小调上,音乐风格热烈淳朴、真情炽热。展开部是对以上两个主题材料的发展,音乐形象更为丰富多彩、作品情感更为跌宕起伏。富于动感的舞蹈性旋律和富于真情的歌唱性旋律融合在一起,淳朴炽热的人情和优美绚丽的景观在展开部中获得了较为充分的发挥。再现部是对呈示部的压缩再现,并且按照传统奏鸣曲的要求,两个主题统一地回到主调。在尾声中,小提琴以泛音的手法、歌唱性的旋律把听众的思绪带到了美轮美奂、虚无缥缈的理想境界。

创作于“文革”时期的女中音独唱《打起手鼓唱起歌》^② 是一首具有浓郁民族风格的作品,这首歌曲原是 1972 年为贾作光舞蹈《鸿雁高飞》创作舞蹈音乐中的一部分,由于歌曲自身的艺术魅力,自诞生之初歌曲就被演唱家拿出来单独演唱。作品采用“主歌、副歌”的结构形式写成,辅以引子、间奏。第一段第一乐句以分解大调主三和弦作为旋法,整个乐段建立在新疆手鼓节奏型和新疆音乐旋律的基础上,起承转合的句法结构手法,为听众唱出了富于舞蹈性的、轻松愉悦的歌声:“打起手鼓唱起歌,我骑着马儿翻山坡……”。副歌部分没有歌词,只是以衬词“咪咪咪”的不断重复展开音乐,颇有一番此时无“词”胜有“词”的意味。旋律的进行也是“以简带繁”,在新疆手鼓的节奏型上,以“sol”音为轴心上下波动、快速进行,使得副歌的音乐更富于律动感、舞蹈性,也使得副歌成为主歌部分的展开性段落。这种副歌的处理方法,是施光南的首创。女中音独唱《打起手鼓唱起歌》诞生于“万马齐喑”的“文革”时期,作品所具有的轻松愉悦的音乐风格、活泼流畅的艺术情趣,使它成为此时难得耳闻的艺术佳作。这首歌诞生以后,立刻触动了当时文艺界的核心人物于会泳等人。他们利用组织点名批判施光南,认为这首歌曲“是修正主义

① 施光南:小提琴独奏《瑞丽江边》,《音乐创作》1980 年第 1 期。

② 自《施光南歌曲选》,上海文艺出版社 1981 年出版。

文艺黑线回潮!”“施光南狂妄自大!”“这个人专写小、洋、轻”的“靡靡之音”等。施光南没有屈服,他一再写信申诉。从这首歌曲的创作中,施光南确立了在日后的创作历程中,走“民族化”、“群众性”、“抒情性”艺术道路的信念。

粉碎“四人帮”之后的“新时期”,施光南进入个人创作的第二个时期,这个时期也是施光南艺术创作的“高峰期”。其间的代表性作品有:抒情歌曲《周总理,您在那里》、《祝酒歌》、《洁白的羽毛寄深情》、《吐鲁番的葡萄熟了》、《假如你要认识我》、《在希望的田野上》、《多情的土地》,歌剧《伤逝》、《屈原》,电影音乐《海上升明月》等。

1976年10月,中国共产党在政治上解决了“四人帮”问题,施光南沉浸在喜悦的氛围中。此时,词作家韩伟送来了他新创作的一首词作《祝酒歌》。读着激奋人心的歌词,施光南的心潮汹涌,并坐到钢琴前。不到半小时,那发自肺腑的旋律立即从指下流淌出来。李双江在1977年中央电视台春节联欢会上演唱了这支歌,热情、高亢的歌声迅速传遍华夏大地。作品非再现三段体的结构形式写成,A段在经过欢天喜地的前奏以后,进入深情倾诉的歌唱部分。男高音以无限喜悦的心情唱出了心中的颂歌:“美酒飘香啊歌声飞,朋友啊请你干一杯!请你干一杯!胜利的十月永难忘,杯中洒满幸福泪!”在经过一个具有民间欢庆锣鼓节奏的经过句以后,作品进入到B段。该段的情绪变得活跃、轻松,首先以衬词“来”开头,并辅以新疆风格的舞蹈旋律。从“今天啊畅饮胜利酒,明日啊上阵劲百倍”开始,歌曲进入C段。该段的音乐材料来自A段“朋友啊请你干一杯”的乐句,作曲家对这个乐句的材料做出了一定的变形处理。饮酒题材的诗歌作品,古今中外数不胜数,但是施光南的《祝酒歌》却以流畅的旋律、炽热的情感、健康的内涵、乐观的情怀,准确、形象、生动地表达了中国人民富有时代感的振奋、欢乐与幸福。作品因此也成为中国人民时代精神风貌的“代言者”。鉴于《祝酒歌》在当代中国产生的重大影响,1979年联合国教科文组织第六届亚太地区音乐教材专家会议将之选入《亚太地区歌曲集》。1977年春节将至,施光南想写一支怀念周恩来总理的歌,以此纪念他逝世周年。歌唱家孙家馨向他推荐诗人柯岩新完成的诗作《周总理,你在那里》:“周总理,我们的好总理。你在那里?你在那里?你可知道:我们怀念你!我们对高山喊:周总理!山谷回声:他刚离去!我们对大地喊:周总理!大地轰鸣:他刚离去!”

施光南先是诵诗,后来禁不住激情澎湃地哼唱起来。歌词属于散体诗,结构较松散,难以谱写音乐。施光南饱含满腔热情,借鉴中国戏曲唱腔的创作手法、欧洲器乐作品的展开方式、西方咏叹调的抒情风格,形象生动地表现了人们在祖国各地寻找这位逝去政治家足迹的感人情景。歌曲的结构采用大型的“通节歌”^①的手法,全曲具有复合三部曲式的结构特征。《祝酒歌》和《周总理,你在哪里》,一首是欢快、流畅、抒情的“胜利颂歌”,一首是满怀深情、饱蘸眼泪的“缅怀颂歌”。这两首歌确立了施光南在新时期音乐创作的基本基调,也确立了当代中国新时期“主旋律”歌曲创作的基本美学标准。

女中音独唱曲《吐鲁番的葡萄熟了》(瞿琮作词)^②是一首具有浓郁民族风味的爱情歌曲,作曲家采用新疆维吾尔族民歌的节奏型和旋律素材,并辅以酣畅淋漓、一气呵成的前奏与间奏。歌曲采用单二部曲体结构形式写成,新疆手鼓节奏和流畅、委婉的级进手法,赋予歌曲鲜明的民族性和乐观向上的时代感。作品的旋律进行具有如下的特点:一是连续使用“级进”的旋律进行手法,二是较窄的旋律音域(全曲只在十度音程内进行)内进行,三是大量使用“重复”和“模进”的发展手法(将歌曲前两个小节的音乐材料作为发展的核心)。乐队前奏部分首先由单簧管奏出悠长、流畅的快速音阶下行,然后乐队和手鼓奏出了富于新疆舞曲风格片断。这个前奏虽然不长,却立刻把听众的想象带到爱情故事的发生地——新疆地区。在歌声的陈述中,对“长长的蔓儿在心头缠绕”和“阿娜尔罕的心儿醉了”中的“缠”与“醉”字,施光南刻意地做出了“拖腔”处理。缠绵悠长的“缠”与“醉”字,形象地刻画了塔里木与阿娜尔罕的甜蜜爱情。爱情歌曲在此前的当代中国一直被视为“禁区”,施光南以自己的创造性成果,打破了这个“禁区”。作品把当代歌曲创作的“民族性、群众性、艺术性、时代性”四者有机地融合在一起,成为引领时代风尚、弘扬民族精神的代表性作品。施光南在创作这类具有民歌风格的作品时,秉承着的是“融会贯通”与“综合创新”的理念:“在创作中我从来不用那种找一首民歌作为‘素材’来改编的做法,我觉得这似乎更应算作‘编曲’。这种方法,当选择的民歌原型尚不被人熟悉时,还能给人以新鲜感,否则极

① “通节歌”是一种相对于“分节歌”而言的歌曲结构手法,这类歌曲往往根据歌词的需要展开,以结构的不确定性为其特征。

② 自《吐鲁番的葡萄熟了——施光南歌曲选》,人民音乐出版社1984年出版。

易产生雷同化。出路还应立足于创造。”^①

合唱曲《在希望的田野上》(晓光作词)^②是一首洋溢着时代气息和民族风情的、乐观向上的歌曲精品。作品创作于改革开放初期的1981年,当时的中国农村正在实行“联产承包、包产到户”的农村经济改革,农民从新政策中看到了新希望,生产力获得了极大的解放。词作者晓光为施光南送来了一首新作:“我们的家乡,在希望的田野上。炊烟在新建的住房上飘荡,小河在美丽的村庄旁流淌。”面对着蓬勃向上的社会现实和充满活力的歌词新作,施光南创作激情迸发出来,立即进入了创作。一鼓作气、一稿而成。第二天,他就把歌谱交给了空政合唱团。这首脍炙人口的歌曲仍然采用施光南经常使用的“主歌、副歌”结构形式写成,全曲建立在徵调式上。朝气蓬勃的引子的节奏动机建立在锣鼓节律的基础上,这个动机在独唱主题出现后,由合唱队作为基本音型予以反复陈述,以此烘托情绪、塑造氛围。主歌部分由“起承转合”四句组成,是对歌曲内容的呈示。第一乐句建立在分解大三和弦的旋法之上。从衬词的“哎嗨哟”开始,歌曲进入副歌部分,副歌是对主歌的展开与总结。从表象上看,歌曲的内容是在歌唱中国的广大农村。从实质上看,歌曲是对改革开放初期中国大地焕然一新、欣欣向荣等社会景象的歌唱与赞美。《在希望的田野上》一经诞生,便成为当代中国精神风貌的象征。由于这首歌曲自身的魅力,许多歌唱者把它改编为独唱歌曲来演唱。

立足于歌曲,施光南开始涉足歌剧创作。1981年第一部歌剧《伤逝》诞生于世,该作是为了纪念鲁迅诞辰一百周年而创作的。剧本由王泉、韩伟根据鲁迅的同名小说改编,作品讲述了“五四”新文化运动时期两位新青年的爱情故事,表现了子君和涓生争取个性解放、恋爱自由新型时代精神,展示了子君勇于突破封建礼教、敢于迎接社会考验的意志品质。但是,这对新型青年在黑暗的现实社会面前仍然不能摆脱悲剧的命运。鲁迅小说的悲剧性戏剧冲突,为施光南的歌剧创作提供了较好的艺术创作空间。为了较好地突出主人公,深刻地表现人物的精神世界,歌剧《伤逝》把戏剧人物精简到只有两个人物。子君的形象由女高音担任,涓生的形象由男高音担任。为了在精简舞台人物之后不影响舞台人声的声部结构,施光南在幕后安排了两个声部的歌唱者(女中音、男低

① 自苏夏:《施光南和他的音乐》,《音乐研究》1991年第4期。

② 施光南:《在希望的田野上》,《北京音乐报》1982年7月10日。

音)担任“旁白”者,用他们深入塑造舞台人物的艺术形象,深入表现他们的内心独白及其深层的精神世界。在歌剧的结构方面,施光南打破传统的结构方式,以四季中的“春夏秋冬”作为分场方式,以四个季节给人内心造成的不同心理感受,展示戏剧人物的内心世界,最终再回到“春季”,并在这里结束全剧,以形成首尾呼应的结构感。施光南还把西方古典结构手法中的最高形式——奏鸣曲式——运用在歌剧上,把“春”(第1~2曲)和“夏”(第3~12曲)作为奏鸣曲式的呈示部,以此表现主人公甜蜜的爱情生活;把“秋”(第13~30曲)“冬”(第31~43曲)作为奏鸣曲式的展开部,以此表现主人公的爱情生活由甜蜜转向失意、失望,最终走向灭亡的悲剧性结局;此后,加入了一段双人舞的“插部”;最后再现“春”,以此作为奏鸣曲式的再现部。显而易见,为了突出歌剧的戏剧性冲突,创作者刻意地把“展开部”的篇幅拉长(共计有21曲),这个长度为跌宕起伏的戏剧性展开提供了宽阔的戏剧平台。在《伤逝》的创作中,借鉴了20世纪30年代新型学生歌曲和艺术歌曲的音乐材料和发展手法。在此基础上,使用西方“正歌剧”的创作手法,以“咏叹调”和“宣叙调”展开戏剧。为了使宣叙调更为优美动听,更具有歌唱性,施光南比较注重歌词的四声、朗诵的语气与音乐节奏、曲调的有机结合。整部歌剧的音乐,建立在讴歌二人爱情的唱段《紫藤花》上。《紫藤花》这个爱情主题不但贯穿于子君、涓生的各个唱段中,也贯穿于全剧中,成为推动戏剧往前发展的基本动力。施光南发挥自己旋律写作的优势,创作了一大批脍炙人口的大型咏叹调和宣叙调。子君的唱段有:《我看见了什么?》、《风萧瑟》、《不幸的人生》等;涓生的唱段有:《他夺走了我的心》、《金色的秋光》等。这些唱段已经被歌唱家保留,成为歌唱音乐会上的常见曲目。一些“旁白”的唱段也创作得非常优美,诸如:《人生的路上步履难》等。除了独唱以外,其他形式的歌曲也经常被人们演唱,它们是:子君与涓生的二重唱《紫藤花》,子君、涓生与旁白的重唱《可怕的沉默》,“秋”中的合唱《渴望》等。其中子君的核心咏叹调之一《风萧瑟》,是主人公在现实迷惘、失落中的诘问与呼唤心境的刻画,被安排在“秋”中。作品建立在^bG大调上,以通节歌的手法写成,结构为再现三部曲式。引子是对全曲基本情绪的揭示,A部首先由长音与三连音组合起来的悲戚倾诉主题进入,以“秋中落叶”隐喻爱情的行将死亡。B部是子君的呐喊,由弱而强,逐渐进入悲情的高潮。A¹部是对A的压缩再现。子君的另一首咏叹

调《不幸的人生》，也是歌剧中的核心唱段，是对女主人公悲剧命运的总结。这首咏叹调安排在“冬”中，全曲建立在低沉、阴冷的情绪上，A部苍凉悲戚的旋律建立在f自然小调上，这个旋律的材料来自子君、涓生的二重唱《紫藤花》。温情、柔美的音乐材料经过作曲家的艺术处理以后，在这里已经变得凄凉、惨淡。B部的篇幅较大，开始处转到F大调上。表达了对幸福生活的回忆和对以往爱情生活的诀别。连续出现的“别了”、两次出现的“我的眼泪啊”、频繁出现的“我将回去”，把唱段的悲剧氛围营造得令人窒息。A¹部前四个乐句完全再现A部，情绪再度回到死寂的氛围内。子君反复咏唱着“我的歌声伴着泪水，默默哭诉着不幸的人生”。既是唱段的总结，也是女主人公个人命运的写照。歌剧《伤逝》既是施光南个人音乐生涯中的代表作，也已经成为当代中国歌剧艺术的标志性作品。施光南的这部歌剧被推选为“20世纪华人音乐经典”。

施光南的第二部歌剧《屈原》是一部史诗性的歌剧，也是他个人艺术生涯的“生命绝唱”（“天鹅之歌”）。这部歌剧构思于他的大学阶段，完成于1989年底。从这部歌剧的构思到完成，可以说明“歌剧梦”一直缠绕着施光南的创作心理。在《屈原》的创作中，施光南从楚剧、京剧、川剧高腔、民歌等素材中吸取灵感，汲取欧洲歌剧的创作经验。同时，他还尝试超越自己旋律创作能力突出的局限，往音乐创作交响性、立体化方面发展。在此基础上，“追求情节展开的曲折完整、戏剧动作的连贯发展和人物整体形象的刻画，追求歌剧中音乐和戏剧这两大构成要素的综合平衡，追求音乐抒情性和戏剧性的有机统一。”^①为了实现这个目的，施光南充分地运用歌剧艺术的各种元素为作品的创作服务，咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、器乐伴奏等都被作曲家调动起来，成为实现作曲家艺术目标的有效手段。尤其是其中的一些歌唱段落堪称“神来之笔”：其中屈原、婵娟的《橘颂》吸收了长江流域“高腔”音调和“琴歌”风格，借吟诵橘的花之高洁、果之甘甜、根之牢固的秉性，象征屈原、婵娟高尚的人格、坚韧的品质、宽阔的胸襟；南后的《怎不令人神智惶惶》是一个表现南后不惜牺牲国家利益以避免自己色衰失宠卑劣内心世界的唱段，为了深入、形象地刻画南后的形象，施光南采用了转调、离调、变化节奏、花腔处理等手

① 居其宏：《歌剧情结：从〈伤逝〉到〈屈原〉——简评施光南的歌剧创作》，《人民音乐》1999年第4期。

法;《山鬼》是一首浪漫主义精神集中体现的作品,施光南在创作这首歌曲的时候,借鉴了莫扎特《夜后咏叹调》的手法,以无词歌的方式、酣畅淋漓的旋法、上下翻飞的音调、花腔女高音的演唱,把这个“人神符合体”表现得活灵活现、晶莹剔透。屈原的《众人皆醉唯我独醒》借用屈原《天问》诗句,以岩浆迸裂的激情恰如其分地表现了屈原宁折不屈、忠心报国的爱国精神。1990年3月,就在作曲家逝世前的一个月,在北京举行了歌剧《屈原》音乐会,在音乐会上演出了一些基本唱段。这些唱段可以称为当代中国歌剧艺术的经典。其中有:第一幕婬娟与村女的二重唱《红橘经霜》,第二幕南后的咏叹调《怎不令人神智惶惶》、山鬼的《山鬼》,第三幕中的合唱《招魂》,第四幕中屈原的咏叹调《离骚》,第六幕中婬娟的咏叹调、婬娟与屈原的二重唱《离别之歌》等。其中《离骚》、《雷电颂》是屈原的两段核心咏叹调。前者根据屈原的千古佳作《离骚》改编,后者根据郭沫若话剧《屈原》中的诗歌改编。屈原的《离骚》原诗很长,共计375行,内容丰富、信息量大,自然不能全部谱曲演唱。改编后的《离骚》主要突出了屈原立志“漫游在天国的殿堂”和诗人热爱祖国两方面的内容。在结构方面,作曲家将之分为四个段落。第一段由乐队中的低音弦乐器塑造主人公屈原的“满怀郁闷”形象,当屈原唱到“我飘忽地乘风直上九霄”的时候,人声与乐队也开始变得生机勃勃,表现了屈原“驾着龙车走向四方”的理想。第二段是对天国景象的描写与表现,清新明丽、虚无缥缈的乐队音响,伴随着合唱队优美如歌的旋律,营造了一个富于浪漫色彩的虚拟空间,也表达了屈原“寻遍天涯”“追求理想”的决心。第三段是一个宣叙性的转折段落,旋律低沉、节奏动荡:“为什么仆夫低头止步,马儿含泪这样悲伤?”“又看见梦牵魂绕的故乡,我心儿欲碎不忍离去。”表现了主人公内心极度矛盾的心理。第四段是屈原坚定的爱国主义信念的集中展示,情绪中有悲痛更有愤怒:“啊!不,这哪里是我的祖国,山河这般愁惨凄凉。看啊,那恶魔在一旁狂笑,它狰狞地伸出魔掌。”“啊楚国,我的祖国!有谁能把你抢走,你在我的梦中,在我的心上。”这段男中音咏叹调是屈原内心世界的真实写照,艺术性较高与戏剧性较强,是它的主要特点。但是,由于《屈原》剧本的戏剧人物繁多、情节内容琐碎、唱段关系复杂等原因,再加上作曲家对大型戏剧素材的把握能力不足等,当这些颇为精彩的歌曲组合到全剧中时,却立刻黯然失色,这就使得《屈原》留下了一些不足与缺憾。客观地看,剧中的诸多唱段可以作为音乐

会曲目演唱,也可以清唱剧的形式演出。

作曲家和时代之间呈现为一种互动关系,施光南与中国时代的关系也不例外。与其他作曲家不同的是:他人受时代影响之后,创作出来的作品仅仅是时代社会精神风貌的反映,其作品不能再对时代构成能动的作用力。而施光南则不然,他能够敏锐捕捉时代走向,以自己的作品深深地影响时代。可以说:时代造就了施光南,施光南也影响并引领了时代。他的歌声已经成为当代中国新时期以来新音乐创作的标志。

作为一位中国歌曲创作的“旋律大师”,施光南歌曲创作的制胜之道是:“群众歌曲的艺术化,艺术歌曲的群众化。”施光南创立的新时期时代声音,在思想方面是乐观、向上的,在风格方面是民族化、群众化的,在音乐形态方面是艺术化、创新性的。施光南的音乐创作自始至终都秉承着这样的理念:时代主流政治与艺术创作的密切结合。作为一位现实生存的人,施光南也有其局限性。这种局限性主要体现在:线性思维“有余”,多声思维“不足”;声乐创作丰盛,器乐作品不足;歌颂性作品居多,批判性作品缺乏等。这些局限,都不足以影响他在中国当代新音乐历史上的重要地位。对于引领时代的人物,历史都将铭记。

“难忘今宵”——王酩

王酩(1934. 11. 8~1997. 12. 5),作曲家、音乐活动家,上海市人。

1934年11月8日出生于上海市的一个花农家庭。幼年一直生活贫困中,先后做过渔业工厂、擦洗罐头的童工。1947年12岁的王酩小学毕业后,进入上海交通大学读书。期间被学校送到“青年文工团”组织的训练班学习乐理、作曲和指挥。不久,解放军进入上海。拥军、参军是当时中国社会的时尚。受到这种时尚影响,创作自己的第一首歌曲《南下参军歌》,以此表达报国情怀。《南下参军歌》曾经参加了上海市的“学生歌咏比赛”,并获得创作一等奖。受此鼓舞,开始立志于音乐创作。1953年自高中毕业后,进入上海江宁区中心小学,成为一名音乐教师。并先后参加上海市工人业余创作班和上海音乐学院业余大学的学习,发表了混声合唱《来听情人唱山歌》等音乐作品。在教学工作中,感到自己业务水平不足,随即产生报考专业音乐学院深造的想法。1959年实现了自己的夙愿,考入上海音乐学院作曲系,师从丁善德教授学习。在读

书期间,他刻苦学习、勤奋创作,先后完成了钢琴组曲《垦荒》(1961)、单簧管协奏曲《天山之春》(1963)、钢琴与弦乐五重奏《秦娘美》(1962)、《小提琴协奏曲》(1964)等作品。1964年毕业于上海音乐学院作曲系,进入中央乐团担任专职作曲。1966年创作交响诗《忆先烈》。“文革”后停止创作。直到1973年底,王酩才开始奉命为北京电影制片厂的电影《海霞》作曲。从此便与电影音乐结下不解之缘。王酩与摄制组一起深入南海地区体验生活,收集民间音乐素材。经过近一年的体验生活、收集素材,王酩根据广东、福建地区民间音乐材料创作完成了《海霞》的全部配乐。影片完成后,立刻被“四人帮”打入冷宫,作曲家也由此受到严厉批判。当主持中央日常工作的邓小平出面干预后,《海霞》才得以重见天日。电影一经上映,王酩的配乐及主题歌、插曲《渔歌》、《渔家姑娘在海边》等便不胫而走、享誉全国。新时期后,根据《海霞》的配乐编配、整理出了管弦乐《海霞组曲》。这个组曲也成为脍炙人口的通俗管弦乐作品,流传音乐舞台。1975年王酩接受电影《黑三角》的音乐创作任务,电影一经公映,其音乐以清新、朴素的音乐语言,通俗易懂的音乐风格,获得了全国听众(观众)的广泛喜爱。

新时期后,音乐创作进入丰收期。仅仅在1979年之内,就为电影《小花》、《樱》、《瞧这一家子》,电视剧《有一个青年》创作了配乐。《小花》中的插曲《妹妹找哥泪花流》(凯传作词)、《绒花》(刘国富、田农作词),《樱》中的插曲《妈妈,看看我吧》(韩小磊、凯传作词),《有一个青年》中的《青春啊!青春》(凯传作词)成为深受听众欢迎的群众歌曲。1980年为故事片《他们在相爱》、《第二次握手》创作了音乐。1981年为影片《被爱情遗忘的角落》、《沙鸥》、《知音》、《苏醒》创作了音乐。1982年为故事片《西子姑娘》,电视剧《人生的答案》创作了音乐。1983年为故事片《包氏父子》、《风吹唢呐声》、《红衣少女》,电视剧《诸葛亮》创作了音乐。另外,还为《王昭君》、《红楼梦》、《白居易》、《西西里柠檬》、《钟鸣寒山寺》等影视作品创作了音乐。除此之外,还创作一批器乐作品:根据自己电影音乐改编的几部电影音乐组曲,琵琶协奏曲《霸王卸甲》,长笛协奏曲《与海的对话》,第一部交响乐《长城》等。

王酩一生获得过许多奖项:讽刺歌曲《一、三、五、七、八》、《牧歌》等2首歌曲及1首器乐曲获文化部“建国三十周年献礼优秀曲目”创作一、二、三等奖(1979);在1980年由中央人民广播电台文艺部、《歌曲》编辑

部举办的听众参加评选的“15首群众最喜爱的广播歌曲”活动中,王酩的四首歌曲榜上有名,它们是:《妹妹找哥泪花流》、《绒花》、《边疆的泉水清又纯》、《青春啊!青春》;1980年他为影片《小花》创作的配乐获中国电影“百花奖”中的“最佳音乐奖”;作品《妈妈,妈妈,看看我吧》获《歌曲》杂志颁发的优秀歌曲奖;《青春啊!青春》获文化部、中国音乐家协会颁发的全国优秀群众歌曲奖;1982年《西子姑娘》获中国音协及上海《文汇报》等单位颁发的全国优秀群众歌曲奖;1983年《边疆的泉水清又纯》获首届中国人民解放军文艺奖;1984年《森林与大象》、1986年《红灯绿灯》、《难忘今宵》、《知音》、《闪闪的珍珠》、《故乡下的中秋月》均获优秀奖;1992年《难忘今宵》获中国唱片社第二届“金唱片奖”;等等。王酩还是在当代中国最早开办通俗音乐培训班的音乐家。1987年在中国音乐学院创办“通俗音乐培训班”,培养出一批在当代歌坛上活跃的歌手。1988年创办“中国轻音乐协会”,创办了《音乐生活报》并担任主编。

鉴于他取得的这些成果,先后被推选为:全国政协委员,中国民主同盟中央委员会委员、民盟中央文化委员会委员,中国轻音乐学会常务副主席兼秘书长,中国电影家协会理事,中国电视音乐协会特邀理事等社会职务。1997年11月28日中午,王酩外出散步时突发脑溢血,最终在深度昏迷7天后于12月5日中午11点07分逝世。

王酩的音乐创作以影视音乐作品为主,他善于将西方创作手法和民族音乐风格融为一体,并形成自己独特抒情性、民族化、时代性的艺术风格,他独特艺术风格的核心就是:细腻委婉的旋法、缠绵悱恻的情感。王酩的音乐生涯可以分为两个阶段:第一个阶段从1959年至1976年;第二个阶段从1977年至1997年。

第一个阶段的代表作主要有:在上海音乐学院学习期间的作品,以及毕业以后创作的交响诗《忆先烈》、故事片《海霞》、《黑三角》音乐等。其中,创作于1973年的故事影片《海霞》配乐,以质朴、新颖的旋律为“文革”时代“帮派文艺”的盛行,融入了“一股新鲜的空气”。在接到《海霞》的创作任务之前,从未创作过电影配乐。为此,他与摄制组一起深入南海地区体验生活,收集创作素材。之后根据广东、福建地区民间音乐材料,完成《海霞》全部配乐及插曲。由于当时“文革”正在如火如荼的进行当中,影片完成以后,立刻就被当时主持中央文化宣传工作的“四人帮”

打入冷宫。进入“调整、整顿”阶段后,由主持中央日常工作的邓小平出面干预,影片得以公开上映。当时的中国正处于“样板戏”的时代,王酩的《渔歌》、《渔家姑娘在海边》及各个配乐,随即不胫而走,“大海边、沙滩上”的歌声立刻响遍全国。作曲家在南海地区民间音乐材料的基础上,提炼出一个具有南海渔歌特征的“海霞”主题。作为对比,还创作出一个英姿飒爽的“女民兵主题”,并用这两个主题贯穿于电影的始终。其中的插曲《渔家姑娘在海边》(黎汝清作词)采用扩充单段体的结构形式写成,这是王酩第一首产生全国影响力的歌曲作品。在这里,借鉴“南海渔歌”旋律展开手法,高亢中不失悠扬、明亮中不失柔美、豪迈中不失委婉、自信中不失淳朴,是当代中国具有浓郁民族风格的女声抒情独唱歌曲。电影音乐成功以后,王酩将其中的配乐改编成一部管弦乐《海霞组曲》。

创作于 1975 年的故事影片《黑三角》配乐,是王酩沿袭《海霞》创作观念的第二部电影音乐作品,由于政治原因该片直到“文革”结束后才正式上演。其中的主题歌《边疆的泉水清又纯》(凯传作词)是一首抒情女声独唱作品。歌曲采用“起承转合”四句体结构与扩充性“衬句”相结合的手法写成。“起句”“边疆的泉水清又纯”的歌词处理疏密有致、前紧后松,旋律走向呈“拱形结构”特征(在 sol 至高音 mi 之间构成);“承句”“边疆的歌儿暖人心”,在进行到这个乐句的时候,作曲家把“暖人心”重复了一遍,这样就打破了规整的乐句结构;“转句”“清泉水流不尽,声声赞歌唱亲人”的歌词是一个对偶句,作曲家把它处理成一个对偶进行的模仿句。“清泉水”和“声声赞歌”同时用同音反复和切分音节奏处理;“合句”“唱亲人边防军,军民鱼水情意深”是这个乐段的收束部分,王酩在处理“唱”字的时候,在它的后面加入了一个十六分休止符,在处理“边”字的时候,在它的上面加入了十六分附点音符。这样一停一拖,就使得乐句的起伏有秩、错落有序、趣味盎然。在四个乐句完全展示之后,作曲家又加入了一个以非语义性“哎”字演绎的扩充性衬句,并将作品推到高潮。随后出现的尾声,是对扩充性衬句的展开与发展。全曲在缠绵悱恻、意犹未尽的乐声中结束。歌曲歌颂了当代中国军民鱼水般的深情厚谊,对凸现影片的主题思想起到了“画龙点睛”的作用,歌曲成为新时期初期第一批沁人心脾的抒情歌曲佳作。1980 年被听众推选为“优秀群众歌曲”。

完成于1979年的《妹妹找哥泪花流》(凯传作词)、《绒花》(刘国富、田农词)是故事影片《小花》中的主题歌与插曲。其中的《妹妹找哥泪花流》表现的是影片中的女主人公小花,焦急地在路边等待参军哥哥回来的深情、急切的内心世界。作曲家拿到电影剧本以后被故事情节深深打动,在情不自禁中进入创作状态。一天正在上海大街步行的王酩突然冒出了歌曲第三乐句后面衬词“啊”的旋律,这段缠绵悱恻的旋律感动了王酩,他立刻跑回家把它记录下来。并在这段结尾非语义衬词抒情旋律的基础上,创作了其他歌词的旋律。歌曲也是采用“起承转合”四句体结构与扩充性“衬句”相互结合的手法写成的。“起句”“妹妹找哥泪花流”中的“流”字,作曲家将之抻长与装饰处理,使得“流”字变得缠绵悱恻、情深意浓。“承句”“不见哥哥心忧愁心忧愁”中的“心”、“忧”二字,作曲家给予顿挫处理,使得这两个字的情感色彩浓厚。“转句”“望穿双眼盼亲人,花开花落几春秋”中的“望穿”、“亲人”、“花开”、“春秋”这四个词,作曲家在旋律的进行中插入若干个十六分休止符,这种旋律进行的顿挫感,将真挚情感在漫长时间中饱受煎熬的情景刻画得淋漓尽致。在这三句的顿挫之后,悠扬的“啊”句插入,给人的心理以峰回路转、豁然开朗的感受。“合句”“花开花落几春秋”中的“花”与“几”,是乐句中的核心字,作曲家都做出了抻开的技术处理。歌曲运用具有阴柔美感的羽调式写成,还大胆地使用非常见的燕乐音阶。在这种音阶中,有歌曲较少使用的羽调式Ⅵ级音($\sharp fa$),由于这个音的出现,使得歌曲的进行变得更为绮丽、圆润、甜美。在旋律处理方面,王酩采用了在“气口”处加入短小休止符的手法,使得旋律的进行具备了缠绵悱恻、如泣如诉的情感特质。在词曲关系方面,作曲家努力使音乐的旋律具备口语化的风格。在尾声中,王酩采用了一系列非语义性的衬词,并最终结束在属音(角音)上,使主人公小花的无限深情得到了充分的表现。细腻、优美的歌曲,经过李谷一“气声”唱法的演绎后,成为风靡一时的时代曲。

1984年底的一天,在中央电视台春节晚会的排练场上,总导演黄一鹤感觉整台晚会最后还缺少一首能够点明晚会主题、提升晚会气氛的歌曲。于是他找到乔羽,第二天凌晨,乔羽在短短几分钟内,用平实的话语和深厚的激情,写出了这首传唱至今的春节晚会终曲《难忘今宵》的歌词,为这首歌词谱曲的任务就落到王酩身上。王酩体会到这首歌在春节晚会上的分量,经过充分构思、设计,把自己灌得酩酊大醉后蒙头大睡,

早上醒来灵感忽至,随口哼出了“难忘今宵……”的旋律,他一气呵成完成了传唱至今的《难忘今宵》。由乔羽和王酩用最短时间写出的歌传唱20年经久不衰,从诞生之日起,在每年举办的中央电视台春节晚会上,都会以这首歌曲辞旧迎新。每当歌声响起,台上台下,荧屏内外,大家都会情不自禁地随声唱和:“难忘今宵,难忘今宵,不论天涯与海角,神州万里同怀抱,共祝愿祖国好;难忘今宵,难忘今宵,不论新友与故交,明年春来再相邀,青山在人未老……”作品采用了简明扼要的单段体的结构形式写成,全曲的旋律走向由高而低、由激情而深情,全曲旋律(包括前奏部分)只在十一度的音区内进行,音乐材料综合了多种民族的音调,使之成为王酩个人特有的音乐语言。这优美的旋律、质朴的歌词,祝福了祖国,祝福了海内外的同胞,蕴涵着对过去一年的眷恋,对新一年的憧憬。情真意切地表达了人们温馨、缠绵、无奈、期许的告别情怀,表现了人间真挚、淳朴、友爱、依恋的离别氛围。由于这首歌曲自身所具备的感人气质、思想内涵以及在作曲家个人音乐创作生涯中的重要地位,在作曲家逝世以后举办的追悼会上,组织者没有播放哀乐,而以《难忘今宵》寄托大家的哀思。

施光南、王酩、王立平曾一并被誉为新时期歌曲作家中的“三驾马车”,从他们音乐创作的抒情性特征上看,确有艺术风格上的近似性。但是王酩抒情歌曲也有着自己的独特风格和独特的表现手法,这些手法具体表现在:细腻委婉的女声、缠绵悱恻的旋律、平白如话的音调、清新流畅的进行、自由灵活的转调。在捕捉音乐感觉、发展音乐主题方面,王酩做到了锲而不舍,甚至达到了“乐不动人死不休”的境地。正因如此,他的歌声才这样动人、情感才这样真挚、风格才这样鲜明。王酩的影视歌曲对于当代中国人来说意味着一个新时代的开始,他的歌曲伴随着新时期改革开放大潮迅速传唱四方,成为新时期中国大陆地区第一批原创流行歌曲。这些歌曲的诞生打破了港台歌曲垄断大陆歌坛的局面,也培育了祖国的第一批流行歌手。

“红楼”一曲九州闻——王立平

王立平(1941~),满族,作曲家、词作家、摄影家,社会活动家。吉林长春人。

1941年出生于吉林省长春市的一个音乐教师的家庭中。在父亲身边,他受到初级音乐启蒙。1950年开始学习钢琴,并担任小学的合唱队指挥。1954年小学毕业后,考入设在天津的中央音乐学院少年班,学习钢琴,开始接受全面、系统的音乐训练(中央音乐学院的少年班后来改称为“中央音乐学院附属中等音乐学校”)。1957年创作了成名作:钢琴独奏《叙事曲》,作品经自己演奏录音后,在天津电台播出。在经过附中6年学习后,1960年秋顺利考入中央音乐学院作曲系,先后师从吴祖强、杜鸣心、刘庄等老师学习作曲与技术理论。在学习期间,先后完成了钢琴作品《小奏鸣曲》等。1965年毕业留校任教,“文革”开始后曾经被打成“五一六”分子,发配远郊农场“劳动改造”。1973年被分配到中央新闻纪录电影制片厂任电影配乐创作员。他曾经先后为数部纪录片配乐,其中有:《亚非拉乒乓球友好邀请赛》(1974)、《第七届亚运会》(1975)、《周恩来总理永垂不朽》(1976,哀悼曲《十里长街送总理》)等。1976年“四·五运动”期间,每天都到天安门广场用照相机记录群众缅怀周恩来、反抗“四人帮”的情景,这些照片后来被收入大型画册《人民的悼念》。进入新时期后,王立平开始把音乐创作方向转到通俗易懂、雅俗共赏的音乐体裁上。1978年完成的《潜海姑娘》音乐,恰如一股湿润、清新、温暖的海风吹拂中国乐坛,给听众带来一种崭新审美享受。也确立王立平影视音乐、歌曲作家的地位。其后大量影视歌曲、配乐流传于世。主要有电影音乐《戴手铐的旅客》、《少林寺》、《大海在呼唤》、《夕照街》,电视剧音乐《红楼梦》、《西游记》、《徐悲鸿》、《李大钊》,纪录片音乐《潜海姑娘》、《哈尔滨的夏天》,歌曲《太阳岛上》、《浪花里飞出欢乐的歌》、《牧羊曲》、《少林寺》、《太阳颂》、《飞吧!鸽子》、《大海啊,故乡》、《驼铃》、套曲《红楼梦》等。其中的套曲《红楼梦》在1994年举办的“20世纪华人音乐经典”评选活动中被选为“入选曲目”。

鉴于王立平艺术创作、社会活动产生的社会影响,先后担任第七届中国政治协商会议全国委员会委员、第八届全国人民代表大会代表、全国人民代表大会民族委员会委员、第九届中国政治协商会议全国委员会常务委员会委员、中国电影乐团团长、第十届全国人民代表大会常务委员会委员、全国人民代表大会民族委员会副主任委员、中国民主促进会中央委员会副主席、中国音乐家协会副主席、中国音乐著作权协会主席、中国电影音乐学会名誉会长、中国音乐文学学会副主席、中

国文学艺术界联合会第六届全国委员会委员、中国版权研究会常务理事、中国电影家协会理事、中国国际文化交流中心理事、中国摄影家协会理事及权益保障委员会主任、中国作家协会会员、中国电影乐团终身艺术指导等职务。

王立平的音乐创作主要集中在电影、电视歌曲、配乐领域。

纪录片《潜海姑娘》的音乐创作,是王立平第一部产生全国影响力的影视音乐作品。完成于1978年的这部影片,表现的是南海地区神奇瑰丽的海底世界和美丽勇敢潜海姑娘的艺术形象。作曲家以五声音阶创作了一个潜海姑娘主题,将之贯穿于影片始终。这个主题由电吉他主奏,电吉他上下滑奏的技法与亮丽、浑厚、富于穿透力的音色,为当时的听众带来了耳目一新的感受。为了形象地表现南海奇异的海底世界,王立平还大胆地采用当时大多数作曲家还不敢使用的色彩乐器和电声乐器,诸如:钢片琴、电吉他、铝板琴、电子琴等,还将电吉他作为主奏乐器贯穿于影片的始终。刚从“文革”禁锢中走出来的大陆民众,面对这些色彩新颖的乐器和旋律优美的音乐,颇有“久旱逢甘露”的畅快感。纪录影片的音乐脱离影片独立出来,成为电台最受欢迎的音乐节目,这在电影音乐领域里是不多见的。

1979年为了纪念建国30周年,中央电视台拍摄电视片《哈尔滨的夏天》,邀请王立平作曲。他先后为这部电视片谱写了两首歌曲:《太阳岛上》、《浪花里飞出欢乐的歌》(秀田、邢籁、王立平作词)。其中的《太阳岛上》在表演形式上采用了女声独唱、小合唱队伴唱的形式,在结构形式上采用非再现二段体的结构形式。7小节的前奏由电吉他主奏,音域由高而低,把听者的心理直接带到了哈尔滨太阳岛夏季景致的想象中去;A段主题的审美特征就是柔美,处理手法就是重复句(4小节重复):“明媚的夏日里天空多么晴朗,美丽的太阳岛多么令人神往。”这两句歌词采用了相同旋律重复使用的手法,这样处理为的是巩固第一乐句形成的艺术氛围,加深听众的审美感受。在陈述性的乐句之后,从19小节的最后一拍开始,歌曲进入这个段落的兴发乐句:“我们来到了太阳岛上。”对于这个兴发乐句,作曲家同样采用了重复句的手法,第一句落在上主音“re”上,第二句落在主音“do”上。这个乐段以叙述性的旋律、自如的节奏和朴实的曲调,描述了大自然的美好、青年人的朝气;B段的情绪开始变得活跃,节奏也开始流动起来。为了与A段第一乐句的旋法保持对

应,在B段第一乐句中,作曲家仍然采用了重复的手法,只是这里的重复不是乐句之间的重复,而是动机的重复使用(1小节重复)。这样使用主要是因为这个乐段只有三个乐句,没有乐句重复的空间篇幅。这个乐段深入地刻画了当代青年人热爱生活、热爱劳动、热爱大自然的健康向上的形象。

1980年为故事影片《戴手铐的旅客》创作的配乐及其主题歌《驼铃》,为他的全国“走红”又加上了“一把火”。在这部影片的序曲中,王立平借鉴现代音乐中的“具体音乐”的写实手法,把经过慎重选择和加工过的火车轰鸣声、口号声、枪炮声等声响材料,有机地植入管弦乐队的乐音合奏中来,这种做法较好地塑造了“文革”时期的社会氛围,强化影片故事的时代感。《戴手铐的旅客》的主题歌——男声独唱《驼铃》(王立平作词),随着影片的公映,立刻就成为中国大陆的“时代曲”。歌曲表现的是两位身处逆境的革命者之间深厚的战友情意和对未来的必胜信念。作品采用非再现二段体的结构形式写成,第一乐段由四个变化重复的乐句组成,以徐缓、真挚、深情的笔触,刻画了两位战友告别时产生的依依不舍、内心沉重的情感。这个乐段主要的功能是叙事、写景,第一乐句“送战友,踏征程”以庄重、悲凉的色彩,直接点明了作品的题材要旨。“默默无语两眼泪”中的“默默”二字之间,以短小的休止符断开,塑造了一种欲言又止的心理状态。当进行到“耳边响起驼铃声”的时候,旋律开始变得悠长、激动,采用了音高逐步上扬的手法。这四个乐句情绪抑扬顿挫、节奏松紧有序、歌词长短有秩、旋律由低而高、乐句长短不一。当歌词进行到“路漫漫,雾蒙蒙,革命生涯常分手,一样分别两样情”的时候,旋律、结构与前一段大致相同,细节方面略有变化。从歌词“战友啊战友,亲爱的弟兄”开始,歌曲进入感慨“兴发”的第二乐段,表现了战友之间深情的祝福与嘱托,作品也由此进入高潮。之后是收束性的乐句:“当心夜半北风寒,一路多保重”;“待到春风传佳讯,我们再相逢”。在这里,由前一乐句的高音“do”回落到中音“do”上,音乐的动态发展归于平静。男声独唱《驼铃》塑造了战友之间深沉、诚挚、坚毅的情感,具有凝重、大气的美感。音乐语言与歌词语言都比较简单、纯朴,并以此彰显人物的内心世界,表现战友的生死情谊。

1981年底,王立平为故事影片《大海在呼唤》创作了配乐,其中的主题歌《大海啊,故乡》(王立平作词)也迅即成为当时中国大陆的“时代

曲”。这是一首表现海上水手倾诉自己内心情愫,表达自己永远心向母亲、祖国情感的抒情歌曲。作品采用非再现三段体的结构形式写成(第三乐段也可以视为前两个乐段的总结性尾声),三拍子的节律贯穿全曲(直到结束句才转为四拍子),以此增加海面上摇曳的律动感。由 8 个小节构成的第一乐段由“起承转合”4 个乐句:“小时候妈妈对我讲,大海就是我故乡,海边出生,海里成长。”这个陈述性的乐段以平和、安静的展示方式延伸开来,为第二乐段的情感兴发提供了“平台”。第二乐段是由一个以完整再现乐段构成的“双乐段结构”。“大海啊大海,是我生活的地方。海风吹,海浪涌,随我漂流四方。”之后,采用完全再现的旋律又唱出了另一段歌词:“大海啊大海,就像妈妈一样。走遍天涯海角,总在我的身旁。”从全曲的结构上看,第二乐段是作品的高潮之所在,如此这般地反复一遍之后,就起到了巩固作品情绪、持续高潮长度的作用。采用新材料构成的第三乐段没有使人产生“陌生”的感觉,反而具有新型发展的特点。在结构方面,这个乐段是对前两个乐段的总结与收束。最后一句“我的故乡”的节拍由前面的 $\frac{3}{4}$ 拍,转为 $\frac{4}{4}$ 拍。以此减弱律动感,为结尾句提供了的深情、悠长的意境。这首歌曲的音域较窄(只有九度),倾注了王立平对大海、故乡、母亲、祖国的真挚情感,是借景抒情、借物咏志的当代抒情歌曲佳作。

在此之后,王立平又连续为故事影片《潜网》、《夕照街》、《见习律师》、《武林志》,电视片《太行丰碑》、《松》,电视连续剧《红楼梦》、《徐悲鸿》创作了配乐及插曲。一时间,《牧羊曲》、《少林寺》、《飞吧,鸽子》、《大连好》、《江山万古流》、《枉凝眉》、《葬花词》等歌曲,在大江南北广为传唱。

花费 4 年多的时间创作完成的电视连续剧《红楼梦》配乐及其主题歌女声独唱《枉凝眉》,成为王立平音乐创作的又一部代表性作品。作曲家在这部作品中融入了太多的个人情感与创作心血,他广泛阅读各个版本的《红楼梦》,仔细揣摩人物形象与气质类型,捕捉剧本的社会脉搏。经过一年的寻觅与思考,最终以“满腔惆怅、无限感慨”的情绪,作为全剧音乐的基调。全剧音乐由 13 首曲子构成:《序曲》、《引子》、《枉凝眉》、《葬花吟》、《晴雯歌》、《紫菱洲歌》、《红豆曲》、《好了歌》、《秋窗风雨夕》、《聪明累》、《题帕三绝》、《分骨肉》、《叹香菱》。其中的《序曲》和《引子》的音乐材料与情绪基调相同,共计形成了 12 个主题音乐。随着人物的出

场和故事情节的推进,12个主题音乐一一呈现开来,在满腹惆怅中融入了美轮美奂的“红楼意境”。其中的主题歌《枉凝眉》是一首具有中国古典风格的、兼备现代性与艺术性的歌曲佳作。这首主题歌的歌词取自曹雪芹原著的第五回,是王立平为《红楼梦》新创作的12首歌曲中影响最大、流传最广的一首。整部《红楼梦》的配乐,都建立在感慨、悲伤、抒情的基调之上。《枉凝眉》出现在原著的第五回《贾宝玉神游太灵境,警幻仙曲演红楼梦》中,属于“新制《红楼梦》十二支”。这首歌曲概括了宝黛的爱情悲剧,这首歌曲将人间情爱视为“枉自嗟”、“空劳牵挂”,将人间真情视为“水中月”、“镜中花”。在曹雪芹的原著中,唱完《枉凝眉》之后写道:“宝玉听了此曲,散漫无稽,未见得好处;但其声韵凄婉,竟能销魂醉魄。”原作者曹雪芹在第一回中曾经赋诗曰:“满纸荒唐言,一把辛酸泪,都云作者痴,谁解其中味?”王立平在创作音乐之前,反复地研读、品味《红楼梦》,“在字里行间,在纸背之后找到”^①了“其中味”,为主题歌《枉凝眉》及其他配乐的创作找到了情感基调。王立平的《枉凝眉》由上下两阙组成,歌曲建立在具有哀愁、伤感色彩的羽调式上。在民族管弦乐队和古琴感慨性的引子之后,出现了细腻、伤感、柔婉、凄美的主题:“一个是阆苑仙葩”。这个主题中的“一个”以切分音型的“re”“mi”加以诠释,这个切分音型随即也成为全曲的“核心动机”,它先后在作品中出现了24次,成为24个感叹。在这长吁短叹之间,穿插着凄切、哀婉的女声叙述。“如何心事终虚话”、“怎经得秋流到冬尽,春流到夏”之后,是一个长长的衬词“啊”字,其中蕴含了不尽的惆怅、感慨与无奈。尽管上下两阙歌词的句法和情绪大致相同,作曲家在谱曲的时候也没有以相同的曲调反复使用,而是采用传统音乐中的“换尾”的手法,使下阙的尾部发生变化。这样做来,既有统一、又有对比。《枉凝眉》以古朴雅致的气质、通俗易懂的手法、亲切感人的旋律,成为当代中国“古风新曲”的代表作,也为王立平的创作开辟了一个新型的艺术空间。1988年,应香港中乐团的委约,王立平将这部连续剧的配乐改编整理成为民族管弦乐《红楼梦组曲》,这部作品随即也成为当代民族管弦乐曲库中的精品。

在谈到自己音乐创作体会的时候,王立平这样说道:“艺术需要感情,感情需要真挚。在创作通俗音乐作品时,尤其需要用真挚的感情去

① 王立平:《〈红楼梦〉音乐创作札记》,《歌曲》1987年9月号。

开掘美的境界,去撞击人们的心灵,而不能单纯去追求形式的新奇,或用迎合听众心理的办法寻求廉价的掌声。”^①总体看来,王立平就是按照这种创作观念、审美观念进行音乐创作实践的。他以自己通俗化的语言、艺术化的品位、个性化的风格、时代性的风貌,为当代中国新时期民众的音乐生活,提供了一系列具有通俗美感、艺术意味的作品。这些作品美化了人们的心灵,丰富了社会的生活,也把王立平的名字永远镌刻在中国新音乐历史的发展进程中。

“小道”与“绿叶”——谷建芬

谷建芬(1935.4.23~),女,作曲家、社会活动家。祖籍山东威海。

谷建芬的父母为了生计,从山东威海漂洋过海到日本谋生。1935年3月21日出生于日本大阪,自幼便受到日本歌舞伎、日本现代音乐影响。1942年由于政治压力谷建芬父母匆匆带领7岁谷建芬回国,定居大连。同年就读于西岗公学堂,1947年毕业于大连实验小学,此后先后进入大连女子中学、大连市立二中学习。1950年参加旅大文工团,在团里学习钢琴和巴扬,并担任文工团舞蹈与声乐的钢琴伴奏。谷建芬开始对创作产生兴趣,在此期间完成了处女作:歌曲《白米饭》—舞蹈音乐《纺织女工舞》。1952年考入鲁迅艺术学院音乐系,第二年并入东北音乐专科学校(沈阳音乐学院的前身)作曲系,师从霍存慧、寄明、竹风等人。她全面接受作曲理论的训练,并接触到大量民歌。1955年毕业后被分配到中央歌舞团任创作员。1958年由于政治运动影响,被下放江苏农村参加劳动。在参加劳动过程中,她深入广阔民间音乐沃土,不断汲取民间艺术营养。此后,主要担任歌舞团舞蹈音乐创作和民歌的改编工作。曾经创作40余部舞蹈音乐作品,以《花鼓》、《春到水乡》等为代表。创作10余部民族器乐合奏,代表性的有《红军哥哥回来了》。创作歌曲《非洲,我对你说》、《我们走出了小毡房》等。“文革”开始后一度被打成“五一六”分子,并被取消音乐创作的权利。她没有被厄运压垮,仍以“地下”方式创作。1976年“文革”结束后,伴随着祖国的发展,重获创作权利。当时,谷建芬得到一次访问拉美六国的机会。这些国家的音乐家、歌手与群众密不可分融为一体的情景,深深影响了作曲家。她开始反思我国

^① 王立平:《创造、发现及其他》,《音乐生活》1983年第10期。

音乐家的创作与群众的关系问题。她暗下决心：“一定要写出能引起群众强烈共鸣的歌来，一定要把歌唱到人民的生活里去，唱到人民的心里去。”^①开始以实际创作行动来实践诺言，并从舞蹈音乐转到通俗歌曲方向。当时中国音乐界发生的一个事件，也坚定了谷建芬从事通俗歌曲创作的决心：1979年王酩创作的电影《小花》插曲由李谷一演唱后获得广泛欢迎，由于歌曲写法超出以往的“革命传统”，再加上李谷一在大陆第一次采用“气声唱法”，这就招徕一些人的非议与批判。认为这种嗲声嗲气的唱法不健康，是靡靡之音。由中央人民广播电台文艺部、《歌曲》编辑部等单位举办的“评选听众喜爱的15首歌活动”中的获奖作品“是流氓喜欢的歌”。耳闻目睹了这一切的谷建芬，深感疑惑和不满：“这么好听的歌为什么偏说是‘流氓歌’？”如果受到广泛欢迎的歌曲都是“小流氓”喜欢的歌的话，那么“我还偏要写几首‘小流氓’喜欢的歌”。此时，词作者张枚同在《词刊》（1980年第3期）上发表的《光荣的八十年代新一代》引起谷建芬的兴趣，并为它谱曲。为了使标题醒目，把第一句歌词“年轻的朋友们，今天来相会”压缩，并作为曲目。这首作品以优美的曲调和流畅的旋律，立刻传遍祖国的大江南北，成为80年代中国青年人团体精神的真实写照。鉴于这首歌曲的艺术地位和社会影响，联合国教科文组织在1983年将之选入亚太地区音乐教材。

从此，她对歌曲创作达到“痴迷”程度，每天在钢琴旁一坐就是10余小时。压抑已久的创作能量得到释放，每年都要创作近百首歌曲。80至90年代歌曲创作进入收获季节，创作近千首歌曲，大部分作品都获得广泛社会影响。20余年以来，作品获得过无数奖项：中国“金唱片奖”、“当代青年最喜爱的歌”奖、“全国流行歌曲创作大奖”、“文化部音乐舞蹈作品奖”、“中国音乐电视’96MTV大赛作曲”奖、南斯拉夫“贝尔格莱德国际流行音乐作曲奖”、联合国教科文组织“亚太地区优秀音乐教材奖”等。为表彰谷建芬对中国通俗音乐事业做出的特殊贡献，在2001年2月举办“华语歌曲榜中榜大奖”活动中，谷建芬获“终身成就奖”。除了个人荣誉外，1984年至1989年间创办的“谷建芬声乐培训中心”共培养了50余位歌手，有不少歌手在国际、国内比赛中获奖。毛阿敏、那英、解晓东、孙楠、苏红、范琳琳、张迈等歌坛人物，都曾在这里接受培养。经过谷

① 余玮：《“曲意迎合”谷建芬》，《大地》2005年第5～6期。以下谷建芬的语录，均引自该文。

建芬等人的不懈努力,在 1986 年中央电视台举办的第二届青年歌手电视大赛、全国青年民歌通俗歌曲大奖赛中,“通俗唱法”堂而皇之地登上中国歌坛,与美声、民族唱法三足鼎立。曾经先后担任第八、九、十届全国人民代表大会常务委员会委员、全国人民代表大会华侨委员会委员、中国致公党中央委员、中国音乐家协会副主席、中国音乐著作权协会副主席、中国文学艺术界联合会委员等社会职务。

在谷建芬数十年的艺术创作生涯中,创作了近千首歌曲。历史地看,她的创作可以分为两个时期:第一个时期(1950 年至 1980 年)是她的“准备期”,这个时期的创作以舞蹈音乐为主;第二个时期(1980 年至今)是她的“收获期”。谷建芬的一系列作品,都是从这个时期不胫而走,获得听众喜爱与欢迎的。在这些作品中,有歌唱祖国、讴歌新时代的《今天是你的生日》、《那就是我》(晓光作词)、《采蘑菇的小姑娘》(晓光作词)、《清晨,我们踏上小道》(韩光杰作词)、《我爱阳光》(曾宪瑞作词);有赞美青年一代的理想与生活的《年轻的朋友来相会》(张枚同作词)、《我把心献给祖国》(王健作词)、《妈妈的吻》(傅林作词)、《脚印》(习铁军作词)、《校园的早晨》(高枫作词)、《希望的曙光》(朱宪臣、司德林作词)、《我愿做一支火把》(柯岩作词)、《我多想唱》;有盼望祖国统一、民族团结的《绿叶对根的情意》(王健作词)、《思念》(乔羽作词)、《兰花与蝴蝶》(张士燮作词)、《亲人盼望快团聚》(任志萍作词);有赞美人间亲情的《那就是我》、《烛光里的妈妈》、《歌声与微笑》(王健作词)、《妈妈的小屋》(王健作词);还有电视连续剧《三国演义》主题歌《滚滚长江东逝水》、片尾曲《历史的天空》(王健作词)以及其他 20 余首插曲。她脍炙人口的作品已经成为当代中国歌曲创作经典的一部分,其中有近百首作品获奖。这些优美动听的旋律,应和着时代的脉动和大众的心声,记录着中国社会改革开放的风貌。

从以上的代表性曲目中,我们不难发现:当时已经“人到中年”的谷建芬的歌曲创作与当代青年人有着密不可分的关系。以青年人的心态表现当代青年人的理想和生活,是谷建芬歌曲创作的立足点。创作于 1980 年 6 月的《年轻的朋友来相会》就是一首健康向上、热情洋溢的杰出青年歌曲。词作者张枚同在《词刊》1980 年第 3 期上发表的《光荣的八十年代新一辈》,引发了谷建芬的创作灵感,她在较短的时间内就为这

首歌曲谱写了旋律,并且还为首歌曲创作了独唱与小合唱伴唱的演唱形式。为了使歌曲的标题过目不忘,她将第一句歌词压缩为“年轻的朋友来相会”,并将之作为作品的标题。首演时的北京劳动人民文化宫露天剧场,大雨不期而至,听众被这种轻松愉快、清新洒脱的音乐深深地吸引,以至于忘记了倾泻的雨水,他们蜂拥到台前,用力地拍着自己的巴掌。大自然用倾泻的雨水、听众以热烈的掌声,欢迎这清新的歌声、新鲜的旋律。作品以两段体的简明结构、彝族歌舞音乐的手法、F 宫的调式音阶、质朴的旋律进行、多变的节拍组合、副歌的合唱伴唱、一字一音的词曲关系,把“光荣的八十年代新一辈”的精神风貌刻画得淋漓尽致。所以,《年轻的朋友来相会》自面世之时,就以非常规的传播速度在祖国的大江南北广为传唱。《年轻的朋友来相会》的姊妹篇,就是同时完成于1980年6月的女声二重唱《清晨,我们踏上小道》。这是一首清新、恬美、秀丽、轻松的作品,歌曲借鉴当时流行的台湾校园歌曲的音乐手法,采用二段体主副歌的结构形式写成。主歌部分的节奏富于跳跃感,旋律轻松愉快,表现了人们早晨起来奔赴四面八方,热爱劳动、热爱生活的情景:“清晨我们踏上小道,小道弯曲画着大问号。”副歌部分的节奏被拉长,旋律悠扬抒情,表现了艺术家对大自然的由衷热爱与赞美。

独唱《那就是我》(晓光作词)是谷建芬为数不多的艺术歌曲中的代表作,歌曲完成于1982年。作品表现了艺术家对母亲、对家乡、对祖国的挚爱,情感真切感人。作品采用再现三部曲式的结构形式写成,歌词原来有四个段落,作曲家在第三段歌词的处理中,把它写成了一个展开性的独立乐段,这样就避开了主副歌的结构手法。在音乐的旋法方面,谷建芬采用了气息悠长的山歌性旋律,当歌词进入段落的“关键词”：“小河”、“炊烟”、“明月”的时候,以“拖腔”的手法予以拉长。之后又回到深情、急切的倾诉之中。在展开性的对比乐段中,作曲家采用八度大跳,大跳之后的级进下行,以及下行之后的二度级进上行,进行到全曲的最高音“si”的时候,情绪急转直下,由跌宕起伏转而深情悠长、由峰回路转变为一马平川,结束在拉长的“la”上。这个展开性的对比乐段形象生动地表现了主人公躁动不安的“恋母情结”和连绵不断的思乡情愫。当音乐进行到第四段歌词的时候,旋律回到了第一乐段,情绪变得相对平静。但是内心的“恋母情结”、思想情愫却没有丝毫的减弱,而是转变为更为内在的心灵躁动,深深地在主人公的情感世界涌动。我思恋“故乡的小

河”、“唱歌的水磨”、“故乡的炊烟”、“赶集的牛车”、“故乡的渔火”、“美丽的海螺”、“故乡的明月”、“青山的倒影”等等,故乡的一切事物都是“我”的思恋对象;噢!妈妈,向你微笑的“浪花”、向你吹响的“竹笛”、向你驶来的“风帆”、向你飘来的“山歌”,“那就是我,那就是我”。谷建芬创作这首歌曲的时候,正当中国社会文化“寻根意识”如火如荼地进行的时候。谷建芬敏感地觉察到这种社会脉动,以自己深沉、真挚的《那就是我》的旋律反映了这种社会现实,并使之成为中国历史上永恒的声音。

独唱《绿叶对根的情意》(王健作词)是一首艺术化程度较高的流行歌曲。80年代的中国流行音乐舞台呈现为过于通俗易懂(甚至粗制滥造、低级趣味)的作品充斥于世,艺术水准较高作品不多的局面,谷建芬的这首歌曲从一定程度上弥补了这方面的不足。这是一首情真意切的作品,作品采用变化再现三段体的结构形式写成。在旋法方面,作曲家采用了咏叹性和宣叙性旋律并举的创作手法,倾听了中华儿女(“绿叶”)对祖国(“根”)的“情意”。A段的第一乐句“不要问我到哪里去”是全曲的核心引导词语,作曲家在处理这个乐句的时候采用宣叙性的手法和口语化的音调。“不要问我”四个字采用了十六分音符同音反复的处理手法,每次的同音反复都在不同的音高上出现。同音反复的顺序是:“do、si、re”。口语化的、急促的同音反复,形象地塑造了“绿叶”渴望“归根”的急迫心情。为什么“不要问我到哪里去”?因为我在“春风中告别了你,今天这方明天那里”,所以我自己也不知道将会飘向哪里;即便如此,“我的心”仍然“依着你”、“我的情”依然“牵着你”。因为“我是你的一片绿叶,我的根在你的土地”;所以“无论我停在哪儿云彩,我的眼总是投向你,如果我在风中歌唱,那歌声也是为着你”。所有这些都是“绿叶对根的情意”。缠绵悱恻、情真意切的歌词配合着跌宕起伏、荡气回肠的旋律,带领着听众完成了一次“绿叶归根”的审美历程。

1989年1月,在北京市政府举办的“纪念北京解放40周年专题文艺晚会”上,谷建芬创作了晚会的主题曲《今天是你的生日》(韩静霆作词)。这首女声独唱作品即是对北京解放40周年的歌颂,也是对中华人民共和国成立40周年的纪念。谷建芬在创作这首歌曲的时候,把自己作为祖国母亲的女儿,以女儿的口吻和心境完成了这首歌曲。作曲家以独唱与合唱的形式展开歌声,以二段体主副歌的结构形式写成。主歌部分以陈述性口吻呈现,副歌部分以兴发性风格展开。亲切、徐缓、深情、

委婉的颂歌,随着朴实无华的旋律缓缓流出:“今天是你的生日,我的中国”,“儿女们”都要向你献上“心中希望的歌”。当歌曲进行到高潮的时候,女声以最为纯美的歌声唱出了“儿女们”的希望与祝福:“我们祝福你的生日我的中国,愿你永远没有忧患永远宁静!”

从80年代中期开始,谷建芬的歌曲创作由敢于冲破“禁忌”的创作,转到“主旋律”创作的方向。情意绵绵的《绿叶对根的情意》、深情无限的《今天是你的生日》、大气磅礴的《滚滚长江东逝水》、谈笑风生的《历史的天空》等,都使她的创作由早期阶段的轻松、纯洁,进入大气、老到的境地。谷建芬善于运用具有时代特征的音乐语言,把自己对生命的独特感悟和对真善美理想的追求,转化为饱含真挚情感的旋律,以此讴歌这变化着的新时代、发展着的新中国。

在谈到自己的创作体会时,谷建芬这样总结道:

每个人都在不同程度地表达着自己,而用一种什么样的方式来表达人生、表达生活在地球上的感受,就形成所谓“各人各走一路径”。我的办法呢,就是将我所有的感受用歌唱出来。词曲作家将这些感受用真情来倾诉,那么群众就用真情来接受。音乐是心灵的沟通,是心灵的感悟,常常说不清,道不白。如果让我具体说是一种什么样的感受,我用语言无法表达,但用音乐来诉说,在音乐流动的时候,我心里就觉得特别的舒服。^①

“我爱你,中国”——郑秋枫

郑秋枫(1931.6.28~),作曲家,山东威海人。

1931年6月28日出生于辽宁丹东的一个工人家庭。自幼爱好音乐,经常参加各类艺术活动,会演奏小提琴、笛子、小军鼓等乐器。后进入“工业专科学校”攻读化学专业。在学期间,自学部分音乐基础理论。1947年丹东解放后,进入丹东文工团,担任乐队演奏员。在团里,以较短的时间掌握单簧管、长笛、大提琴的演奏技巧,成为一个乐器演奏的“多面手”。1949年正式参军,同年5月随部队进入南方。由于他多方面的音乐才能,被分配到武汉军管会文工团担任乐队演奏员、分队长。1950年为了培养他的综合素质,被组织派到中南军区部队艺术学院音

^① 自余玮:《“曲意迎合”谷建芬》,《大地》2005年第5~6期。

乐系学习小提琴、作曲,兼修指挥、钢琴。在这里,他的音乐创作与表演能力获得长足进步。1952年毕业后,被分配到中南军区歌舞团(现广州军区战士歌舞团的前身)担任乐队首席、乐队队长和乐队指挥。在此期间,开始对音乐创作产生兴趣,1959年参加舞剧《五朵红云》作曲组,从此便正式开始专业作曲生涯。为了提高专业作曲水平,1962年组织又派他进入中央音乐学院作曲系进修。在这里先后师从吴祖强、杜鸣心等教授学习。1965年修毕中央音乐学院作曲专业各科学业,继续担任部队歌舞团的作曲与指挥。经过数年磨炼积累后,郑秋枫的音乐创作开始走向成熟。70年代初期开始步入当代中国歌曲创作领域。创作了一些具有时代风格特征、具有全国影响的抒情歌曲作品:《颂歌献给毛主席》(瞿琮作词)、《毛主席关怀咱山里人》(郭兆甄作词)。此外还创作一批符合职业要求的部队和民兵题材歌曲:《小小手榴弹》、《女话务兵》、《十姐妹打靶》(以上歌曲均由瞿琮作词)等。新时期后,创作进入成熟阶段。先后创作一批歌颂新时代的歌曲作品:《十月里响起一声春雷》(章明作词)、《春天来了》(于惠罗作词)、《新时代给了我青春的歌喉》(韩伟作词)等;反映新时代部队日常生活的歌曲作品:《我为祖国守海岛》(章明作词)、《石头岛上唱新歌》(郭兆甄、瞿琮作词)、《女兵进行曲》等;深切缅怀周恩来总理的歌曲作品:《我爱梅园梅》(瞿琮作词);歌唱祖国、领袖、人民的歌曲作品:《毛主席关怀咱山里人》、《我从祖国的原野上走过》(瞿琮作词)、《美丽的孔雀河》(瞿琮作词)、《祖国你变得这样年轻》(瞿琮作词)、《我的歌声传遍天上人间》(瞿琮作词)、《珍珠歌》(岑桑作词)、《桂林笑在山水间》(高峻作词)、声乐组曲《长城行》(金秋作词)、声乐套曲《祖国四季》(瞿琮作词)等;影视音乐作品:故事影片《海外赤子》、《天赐》、《海望》、《舞狮人传奇》、《小巷情话》,电视剧《黑牡丹》、《水乡一家人》、《飘然太白》、《静静的白鹅湾》、《海瑞传奇》、《沃血油山》、《远望》等;舞蹈音乐作品:《旗》、《女兵》、《珠海渔女》等;还创作管弦乐《春回大地》等。郑秋枫曾经先后担任广州军区战士歌舞团创作室主任、副团长、总艺术指导、广东省音乐家协会主席等社会职务。

郑秋枫的音乐创作自70年代初期出道,70年代末期成名,80年代成熟。创作于成名阶段的歌曲《我爱梅园梅》(瞿琮作词),是一首歌唱周恩来总理、缅怀其历史事迹的女声独唱作品。歌曲将中国戏曲的旋律手法和江南民间音乐的音乐材料有机地结合在一起,音乐语言通俗易解、

歌曲情感质朴纯真,是当时产生的缅怀周恩来系列歌曲作品中的佳作。军队歌曲《石头岛上唱新歌》(郭兆甄、瞿琮作词)是一首朴实流畅、乐观向上、幽默诙谐地反映守岛战士日常生活的作品。音乐材料来自民歌素材的综合,还采用了传统说唱音乐中的“垛句”手法予以展开。创作于1979年的声乐套曲《祖国四季》(瞿琮作词)由四首歌曲组成:《春——祖国的春天》、《夏——海鸥,飞来了》、《秋——帕米尔,我的家乡多么美》、《冬——啊,我的祖国》。创作者以大自然一年四季循环往复、交替变化的节奏为基础,以借喻的手法讴歌了祖国各个时令、各个地域的自然美景、辉煌历史、革命传统、现实成果等。套曲的气势磅礴、结构恢弘,是当代大型颂歌中的代表作。其中的《春——祖国的春天》采用了苗族音乐的材料,还大胆地使用变化音,旋律在“mi”和“ $\dot{m}\dot{i}$ ”之间循环交替,旋律新颖别致、富于韵味。钢琴伴奏的音响丰厚、亮丽,为了突出色彩性,还多次使用小二度叠置的和声,使得伴奏声部响亮、刺激。《秋——帕米尔,我的家乡多么美》采用新疆民歌的材料创作而成,以c和声小调为旋律的调式体系,节拍由 $\frac{4}{4}$ 转入 $\frac{7}{8}$,节奏采用新疆舞曲的节奏型,作品具有色彩丰富的旋律、富于舞蹈性的节律等特征。钢琴以富于色彩性的间奏,为整首歌曲的进行添加了动力感。这两首歌曲以其艺术性、民族化、时代性的艺术风格广受欢迎,成为音乐学院(系)常用的教学曲目。

为郑秋枫确立当代歌曲作家主流地位的作品,就是创作于1979年的故事影片《海外赤子》的三首插曲《我爱你,中国》、《生活是这样美好》、《思乡曲》(均由瞿琮作词)。由于这些歌曲的插入,使得影片成为具有音乐品质的音乐故事影片。《我爱你,中国》这首插曲在电影故事中,是由华侨少女黄思华在报名参加音乐学院入学考试时演唱的,歌词与音乐都是黄思华热爱祖国、思念家乡心理的集中体现。这首女高音独唱歌曲采用了各自具有独立意义的引子与尾声的再现三段体的结构形式写成。节奏自由、跌宕起伏的引子,一开始就先声夺人:“百灵鸟从蓝天飞过,我爱你,中国。”这两句歌词具有较宽的音区(小字一组的c音至小字二组的g音),第一乐句以纯四度的上方进行,塑造了百灵鸟高空飞行、鸟瞰的形象,第二乐句还是采用纯四度上行手法把引子直接引到最高音,把主人公内心炽热的情感先声夺人地展现出来。引子之后,激越、动荡的钢琴间奏发展了引子的这种情绪,并且由钢琴伴奏将情绪转化为深情、委婉的倾心倾诉,主体部分也随即呈现出来。在主体陈述的三个乐

段中“我爱你，中国”先后出现了九次，在每次出现之后都会引出一个（或一组）相对新颖的乐句。主体部分中的 A 段在中低音区内进行，音乐的情绪具有深情、委婉的特征。从 B 段开始主人公例数祖国大地上的各类优美景色，音乐的情绪也开始变得激动起来。再现 A 段重新回到原来深情、委婉的旋律中来，当进行到“我愿把美好的青春献给你，我的母亲，我的中国”的时候，音乐开始变得激越、动荡，随后作品进入尾声部分。在尾声中，作曲家以模进的手法衍生出一个新型的上行旋律，并以无确定意义的衬词“啊”展示出来。“啊”句第一次落在导音，第二次落在主音上。在这两个乐句之后，作品的高潮部分开始出现。在“我的母亲”的“亲”字上，旋律的最高音（小字二组的 g 音）被拉长，接下来的“我的祖国”的“国”字落在主音（小字二组的 f 音）上，作品随即结束。在这首歌曲中，高潮的处理方法与其他作品的“四分之三”（黄金分割点）的处理方法不同：《我爱你，中国》的“高潮点”在相对独立的引子和尾声中，这种把“高潮点”“前移后推”的手法，使得作品的戏剧性内涵更为丰富、戏剧性变化更为鲜明，也使得中间的主体部分显得更为真挚动人。《我爱你，中国》诞生于改革开放初期的 1979 年，此时的中国百废待兴、人心思变，这首歌曲对于唤起国人的爱国意识、增强民族凝聚力，起到了一般组织手段不能达到的效果。这首歌曲与王莘作词作曲的《歌唱祖国》，刘炽作曲、乔羽作词的《我的祖国》，刘炽作曲、乔羽作词的《祖国颂》一起，成为当代中国颂歌型创作的典范。

在谈到自己创作《海外赤子》音乐的体会时，郑秋枫这样说道：“音乐形象的塑造上要做到具有民族特点、时代特点和华侨特点。这在音乐创作上虽是一个难题，但是为了更好地表现影片内容和刻画人物思想感情的需要”，“我尝试着把民族音调、时代音调和海外音调三者结合起来，并以此来塑造剧中人物的音乐形象。”^①从作品本体看，郑秋枫做到了这一点。

“云南风情”——田丰

田丰(1933. 5. 1~2001. 6. 29)，原名：田保罗。作曲家，民族音乐学家，湖北省仙桃市人。

^① 郑秋枫：《华侨儿女的一片赤诚之心——略谈故事片〈海外赤子〉音乐创作设想》，《银幕歌声》第 2 集，人民音乐出版社 1981 年出版。

1933年5月1日出生在湖北仙桃的一个小木船上。父亲是虔诚的基督教徒,在教堂中担任教士,母亲是农村妇女。自幼就具备较高艺术天分,喜爱画画、唱歌。每到夏天,村里的乡亲围坐一起,听他唱歌。老年妇女画鞋样,也都喜欢找他设计。1941年为了了解外面的世界,8岁的田丰在父亲带领下与邻家5个孩子一起步行到重庆寻找上大学的表叔。三峡的夏天酷热异常,在艰难跋涉途中,田丰染患痢疾。父亲在一位牧师帮助下,找到一艘运送军队去重庆的轮船,船主怕田丰传染其他人,将他放在船头。经过三天三夜煎熬,奇迹般地活下来。到达重庆后,表叔将他送到儿童教养院。1945年国立音乐院在重庆招收幼年班学员,年仅12岁的田丰为了能够找到吃饱肚子的地方前往报考。考取后,从未接触西方音乐的他选择大提琴,师从黄源澧、余甫磋夫(俄)学习。1949年5月毕业后先后在常州军管会文化服务团、南京军区解放军剧院(前线歌舞团的前身)担任大提琴演奏员。1952年因患肺结核住院手术,在手术失败后,又进行第二次。在长达4年的治疗期间,他在病床上阅读大量书籍,也开始思考人生等终极问题。1956年在疾病尚未痊愈情况下,就迫不及待地跟随团里的创作组到浙江舟山群岛体验生活。舟山地区丰富的民间乐曲,深深地打动了,并萌生了根据民间音乐材料进行音乐创作的冲动。于是,在舟山民间乐曲材料基础上创作的民族器乐合奏曲《舟山锣鼓》诞生于世。这部处女作在1957年举办的“第七届世界青年联欢节”上获得金质奖。在此鼓舞下,于当年考入中央音乐学院作曲系,师从吴祖强教授学习作曲。从此踏上专业音乐创作的道路。在中央音乐学院学习期间,创作长笛奏鸣曲《清晨》,钢琴组曲《高山族组曲》,大提琴独奏曲《即兴曲》、《无言歌》,《弦乐四重奏》等。1962年以管弦乐《交响狂想曲》于中央音乐学院毕业。毕业作品由中央乐团(中国交响乐团的前身)首演,获得普遍好评。随即便被中央乐团接纳为住团作曲家。后曾参与大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》音乐创作。80年代中期,开始致力于云南民族音乐保护工作,建立民族音乐生态保护基地,培养民族音乐人才。2001年6月29日,因病逝世于北京。

1956年创作的民族管弦乐合奏《舟山锣鼓》,是他走上专业音乐创作道路的奠基作。从此以后的数十年内,田丰在大型声乐、管弦乐、舞剧、歌剧等领域,都留下了自己的作品。田丰的音乐创作可以分为两个

时期。

第一个时期从 1956 年至 1976 年。这个时期的作品主要有:《舟山锣鼓》,交响合唱《大凉山之歌》(1963),大合唱《富士山》(与瞿希贤等人合作,1965),大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》(1970),交响诗《刘胡兰》(1976)等。其中,他的成名作民族管弦乐合奏《舟山锣鼓》是一部以民族吹管乐器、打击乐器为组合形式的民族器乐合奏,是 1956 年田丰与前线歌舞团的创作人员一起深入生活的时候,根据民间音乐《大跑马》、《细则》以及另一首佚名曲牌创作、改编而成。作品的核心组合是打击乐器组,为了使打击乐器能够演奏旋律,并且音响协和,作曲家采用了具有音高特征的“十面锣”(即定音锣,一人演奏)、“三面鼓”。这两件特色打击乐器与常规的民族乐器有机融合、交相辉映,以酣畅淋漓的旋法表现了浙江沿海地区的人民在节日期间热烈、喜庆的气氛。这部作品曾经代表中国赴东欧地区参加“第七届世界青年联欢节”,并获得了民间音乐比赛的“金质奖”。

创作于 1970 年的大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》^①共有五首歌曲组成:《沁园春·雪》、《渔家傲·反第一次大“围剿”》、《忆秦娥·娄山关》、《清平乐·六盘山》、《七律·中国人民解放军占领南京》。在创作之前,为了深入了解史诗性作品的创作特点,充分体现毛泽东诗词艺术的意境,表现这位伟人的博大胸怀。田丰认真地学习了京剧音乐的组织结构手法和唱腔发展特点,将这些手法与合唱艺术的艺术手法结合起来综合运用。作品完成以后,立刻传遍大江南北。1973 年,经周恩来总理选定,这部作品定为接待美国特使基辛格博士的节目。其中的第一首《沁园春·雪》,是一首跌宕起伏、大气磅礴的男中音领唱与合唱队的作品。由于作曲家在此之前借鉴了京剧唱腔的展开方式,所以在结构离散、意蕴宽广、激情肆意的诗歌面前,没有丧失作曲家的把握能力。在一个大气磅礴、富于戏剧性的前奏之后,男中音在管弦乐队的伴奏下以巨人般的气魄、“指点江山”的豪情唱出了具有写景特点的第一句:“北国风光,千里冰封,万里雪飘。”这个乐句即写景、又抒情,从 $\flat B$ 大调的“mi”开始,不断上行达到最高音(“雪”字上的高音“la”)又予以拉长的手法,在一般歌曲中不常见。这个散体的,但是又激情四溢的乐句,把作品的意境立

① 田丰:《为毛主席诗词谱曲五首》,人民音乐出版社 1977 年 3 月第 1 版。

刻带入广袤无垠的白色雪国世界。当这个高潮出现以后,乐队伴奏以密集震音予以呼应,以保持这种恢弘的氛围。之后,进入宣叙性的乐段:“望长城内外,惟余莽莽;大河上下,顿失滔滔。山舞银蛇,原驰蜡象,欲与天公试比高。”由于这是一个单纯写景的乐段,所以音乐以行板的速度进行。当进行到“欲与天公试比高”的时候,音乐立刻开始级进上行,并在最高音(“高”字上的高音“sol”)上拉长。之后,音乐进入一个悠长、陶醉的抒情乐段,女声以柔弱、深情的“哦”字长音予以衬托,男中音独唱则以深情、徐缓的情感唱道:“须晴日,看红装素裹,分外妖娆。”在这个乐段的最后一个字上仍然采用拉长处理的方法,只是这个长音是无限延长、渐弱处理的。以此表现主人公沉溺于诗歌的意境流连忘返,合唱队以缓慢、抒情、悠扬的“啊”字,作为乐段间奏,并以渐强的力度,为下一个激情四溢的乐段提供“平台”。之后,音乐由 $\flat B$ 大调转到了上方四度的下属调 $\flat E$ 大调上,情绪变得更为开朗。独唱者以超人的气度,从最高音“mi”直接进入,发出了巨人般的感慨:“江山如此多娇,引无数英雄竞折腰。”在这个过渡性的感慨乐句之后,独唱者开始以宣叙性的音调历数“无数英雄”的不足:“惜秦皇汉武,略输文采;唐宗宋祖,稍逊风骚。一代天骄,成吉思汗,只识弯弓射大雕。”在历数以后,速度转为自由,独唱者以斩钉截铁的语气总结道:“俱往矣”,再由合唱队唱道:“数风流人物,还看今朝。”男中音以高屋建瓴的姿态,在最高音区内结束全曲。领唱与合唱《沁园春·雪》以中国戏曲艺术的结构手法、西方合唱艺术的创作思维,对毛泽东诗作的意境做出了创造性的发掘,使作品成为毛泽东诗词歌曲中的佼佼者。

第二个时期从1979年开始。这个时期的代表性作品主要有:交响随想曲《彝寨行》(1979),歌剧《大野芳菲》(1980),交响诗《昨夜》(1981),芭蕾舞剧《家》(1984),合唱组曲《云南风情》(1986),大型民俗歌舞剧《爱的足迹》(1988),钢琴协奏曲《嘉陵江》(1989),系列舞蹈音乐集《红土地》(1990),大型民俗乐舞《红河情》(1990)等;还作有八部电影音乐、六部电视剧音乐、两部话剧音乐等。其中完成于1986年的合唱组曲《云南风情》^①(张东辉作词),是确立田丰第二个时期音乐风格与社会地位的代表作,也是中国当代合唱曲库中的经典作。全曲由白族的《洱海渔女》、傣族的《赶摆路上》、纳西族的《摩梭葬礼》、景颇族的《舂米谣》、彝族的

① 田丰:合唱组曲《云南风情》总谱,人民音乐出版社1995年11月第1版。

《火把节之夜》等,共五首歌曲组成。第一乐章《洱海渔女》颂歌式的、抒情性的风格,采用复合三部曲式的结构形式写成。A 部是一个甜美的、富于幻想色彩的夜曲段落。竖琴的弱音刮奏,单簧管与双簧管的卡农对答,低音弦乐器朦胧、静谧的背景,为这种情绪营造艺术氛围。B 部是对前面的对比性部分。第二乐章《赶摆路上》具有谐谑曲的风格,采用回旋曲式的结构形式写成。乐章采用傣族民间音乐的风格,在频繁转调、变换节拍的同时,加入了大量的富于民族特色的衬词、装饰音。形象地塑造了傣族妇女在赶摆路上嬉戏、逗趣的欢快、热闹的场景。第三乐章《摩梭葬礼》则是典型的送别逝世亲人的沉重、悲伤场景的刻画与表现,采用二部曲式的结构形式写成。乐章主要在羽调式上展开,主歌部分(第 1 至 66 小节)以葬礼进行曲的音乐形象为主。副歌部分(67~89 小节)的音乐进入表现人的生命轮回境界的层面上,富于升腾、美感超拔的音流,以琶音上行的形态展示着这种境界。第四乐章《舂米谣》是劳动场面的表现,以复合三部曲式的结构形式写成,音乐材料来自景颇族民歌《舂米歌》。第五乐章《火把节之夜》是对云南节日气氛的描写与表现,以回旋曲式的结构形式写成。在主部音乐的统合下,富于色彩性的各个插部为乐章增添了生机。在这里,有热烈欢庆的舞蹈、委婉缠绵的情歌。这些材料均以黎族民歌《阿细跳月》的主题贯穿起来。这五段音乐分别从不同侧面表现了云南地区丰富的人文景观,展示了不同的音乐风格。为了突出民族性、地域性,田丰在合唱组曲的创作中采用了离调、多调性、复合节奏等形态技法,在表现手段上有机地融入了呼喊、吆喝等日常情感宣泄的常用形式,使得作品赋予浓郁的现实色彩和生活情趣。该作曾经于 1988 年获得中国“第五届音乐作品(合唱)评奖”活动中的“一等奖”。

在谈到音乐创作体会的时候,田丰有着自己的切身感受:“一个真正的艺术家,应该是个性的、时代的、民族的。”“我喜欢有独创精神的作品”,“我在人民群众中所听到、所记录下来的音乐素材,被我视为无价之宝。我不认为来自人民群众中的任何音响有好听不好听之分,有上口不上口之别。在他们当中我所感受到的,哪怕是一种最粗野的喊叫,一种最不可言传的呻吟,都是美的,都是极有生命力的”。作曲家应当“与这个伟大民族同呼吸共命运”^①。田丰的音乐创作始终都是按照这种创作观念进行的。

① 田丰:《生活与创作——作曲家田丰自述》。自《中国近现代音乐家传》(四),第 434~435 页,春风文艺出版社(沈阳)1994 年 4 月第 1 版。

“十五的月亮”——铁源

铁源(1932.2.9~),原名石铁源,作曲家,辽宁大连市人。

1932年2月9日,出生于辽宁大连郊区三春柳屯的一个农民家庭,在他出生6个月后,父亲就因病去世,母亲含辛茹苦地养育了他。幼年的铁源在家乡受到初期音乐熏陶,母亲的摇篮曲与当地的民歌、小调、戏曲、曲艺等,使他心旷神怡、废寝忘食。1947年参加工作,在工作之余进入“中苏友好协会”举办的小提琴训练班学习。1950年3月参加中国人民解放军大连公安部队宣传队,先后担任小提琴、中音号、低音号演奏员、乐队分队长,还曾兼任乐队指挥。1951年开始尝试为小型歌剧作曲。1953年转入沈阳公安部队文工团。1955年5月调入东北军区歌舞团。同年6月,该团改称为“沈阳军区前进歌舞团”。50年代末期开始自费到沈阳音乐学院作曲系学习和声、配器、作品分析等课程。在刻苦进行专业学习的同时,他还经常深入基层部队和祖国的大江南北体验生活。1964年创作的军人歌曲《四好歌》(与钊邦合作)被列为全军10首教唱歌曲的榜首。进入新时期后,铁源的艺术积累和生活积累逐渐丰厚。1980年底词作家邬大为、魏宝贵将他们新创作的歌词《在那桃花盛开的地方》交给铁源,请他为歌词谱曲。经过仔细品味、推敲,决定采用自己熟悉的山东半岛和辽东半岛地区的音调进行创作,写出的歌曲立刻唱遍全国。1984年4月到《解放军歌曲》编辑部参加歌曲创作组,并深入河北省的部队去听取意见。在“连队战士喜欢什么样的歌曲”座谈会上,一位基层干部建议道:“干脆,给我们写一首赞美军人妻子的歌吧。”几天后,词作家石祥把新创作的歌颂军人妻子的歌词《十五的月亮》交给他,他在徐锡宜的建议、帮助下,很快就完成了这首歌曲。1985年8月,在深入大西北体验生活的路上,拿到了石祥新创作的军人妻子唱给丈夫的歌词《望星空》。在西行的列车上,他即刻进入创作状态,到达甘肃敦煌后,这首《十五的月亮》姊妹篇也诞生于世。这些军事题材歌曲,为铁源带来巨大的成功和荣誉。舞剧艺术片《蝶恋花》获得中国人民解放军总政治部创作奖(1977);舞蹈音乐《鸭绿江之歌》、歌曲《雷锋永不忘本》(与他人合作)获得全军创作奖;《在那桃花盛开的地方》获得“群众喜爱的唱片、盒带歌曲评选”活动一等奖(1984)、“第一届全国歌曲评选”一等

奖、金唱片奖(1985);《十五的月亮》、《望星空》等歌曲,也分别获得过十几种奖项。曾经担任沈阳军区前进歌舞团艺术指导,中国音乐家协会理事(第四届)、中国音乐家协会辽宁分会副主席、中国人民政治协商会议辽宁省委员会常务委员等社会职务。

铁源的歌曲创作的历程不长,作品也不是很多,而且这些作品基本都是军事题材。他善于在较为单纯、朴实的日常军事生活中捕捉潜在的艺术美感,并将之升华到较高的艺术境界。“寓美感于质朴之中”、“化朴素为至美”,是铁源歌曲创作成功的制胜之道。

创作于1980年的歌曲《在那桃花盛开的地方》(邬大为、魏宝贵作词),是铁源歌曲创作的成名作。歌曲采用带前奏、尾声的二段体结构形式写成,全曲建立在D徵调式上。A段是一个起承转合功能齐备的乐段,以宣叙性的旋律为主,作曲家以委婉、抒情的辽东半岛和胶东半岛的音乐材料,歌唱家乡的美丽景色。铁源在创作这首作品之前,从他熟悉的胶东半岛、辽东半岛地区的民间音调中,提炼出了一个徵调式六声音阶的主题。这个主题既深情真挚,又抒情甜美,还朗朗上口;第二乐句是对第一乐句的自然展开;第三乐句在徵调式主音上方大二度上展开,与前两句形成对比;第四乐句在第一、二乐句的基础上发展而成,这样就完成了整个乐段的首尾呼应。B段是一个抒情、咏叹性的乐段,结构比较自由,节奏变化丰富,旋律音域拉宽,抒发了当代军人为了家乡的“景色更加美好”,愿意“驻守在风雪的边疆”的豪情壮志。为了使这个段落与A段形成对比,作者加入了一个感慨句:“啊,故乡!”作为两个乐段之间的连接。B段的核心材料是“sol、mi、do、si”,为了造成不稳定到稳定的解决感,特意在结束句的开始处使用后半拍进入的“闪拍”(戏剧音乐中常用的“闪板”)手法,这样处理,就使得结束句“我愿驻守在风雪的边疆”一句变得更为稳定,结束感更为鲜明。为了突出地域性风格,在伴奏中还特意加入了山东地方乐器柳琴、竹板,并在引子中加入了一个自由舒展的歌唱性乐句。这些手法的采用,都为丰富歌曲的表现力提供了坚实的基础。

创作于1984年的女声独唱《十五的月亮》(与徐锡宜合作,石祥作词),是表现在农历十五这个象征着家人团圆的月明之夜,边防战士遥望星空思念家乡、想念妻子的真挚情感。作品以沂蒙山区的民间音乐素材为基础,采用带引子、尾声的非再现三段体的结构形式写成。A段建立

在D徵调式上,以平稳级进和八度大跳结合的方法,使得旋律在委婉中带有起伏,平和中带着激动。表现了边防军战士思念家乡、渴望妻子的真挚情感。B段开始立刻转到了E羽调式上,以重复和模进的手法叙述军人与妻子的分工,是情感渴望的另一种宣泄形式:“你守在婴儿的摇篮边,我巡逻在祖国的边防线;你在家乡耕耘着农田,我在边疆站岗值班。”高潮C段又回到了D徵调式上,这是对引子旋律直接、完整的反复使用。采用动机变化重复、七度大跳等手法,塑造了边防战士立志“祖国昌盛”、“万家团圆”而“站岗值班”的决心。在尾声中,将C段的结束句提高八度、放慢速度予以重复,给人以绕梁三日、意蕴无穷之感。这首战士献给妻子的歌曲一经面世,就受到了部队战士和军人家属的广泛欢迎,在全军内部掀起了一股“月亮热”,成为部队战士日常生活必不可少的歌曲作品。同时,由于作品所具备的抒情动人的特质,也受到各阶层国人的喜爱。完成于1985年8月的女声独唱《望星空》(石祥作词),是词曲作者根据广大军人听众和他们的妻子的要求,创作的一首献给广大指战员的歌曲。这是《十五的月亮》的姊妹篇,在歌曲的情绪、思想、内涵等内容方面,调高、节拍、速度等形态方面,都与前者有着一定的对应性。这两首歌曲既可以各自独立演唱,也可以合而为一作为对唱演绎:《望星空》(去掉二间房)+《十五的月亮》(去掉前奏)。作者以对唱的形式这样处理,是为了表现在皓月当空、星光璀璨的夜晚,解放军战士与妻子身处两地,两颗相同的心遥相呼应、互诉衷肠的感人情景。

一生为军人创作、为战士歌唱,是铁源歌曲创作的座右铭。虽然他的创作领域相对于其他作曲家看来有些“窄”,但是由于受众的广阔、影响的持久等原因,使他的作品超越了题材狭窄的局限。他与他的同事一起开拓的“当代军旅抒情歌曲”这个新型的歌曲创作领域,已经成为当代歌曲创作富于活力的歌曲类型。

“一只歌唱的鸟”^①——陆在易

陆在易(1943~),又名:梓钧,作曲家,浙江余姚人。

1943年出生于浙江省余姚县的水乡,自幼耳濡目染了江南地区丰

^① 本名取自陆在易为诗人艾青《我爱这土地》谱曲的同名抒情歌曲中的第一句歌词:“假如我是一只鸟,我也应该用嘶哑的喉咙歌唱。”

富的民间音乐,并学会了演奏二胡、笛子。1955年经过著名音乐家贺绿汀的指点,考入上海音乐学院附中,先后学习钢琴、作曲。1962年附中毕业以后,由于成绩优异,直接升入大学部作曲本科。读书期间,曾经与他人合作创作了京调大合唱《回答今日世界》(贺敬之作词)等作品。1967年,自作曲系毕业后留校任教。1972年,调入上海京剧团,参加《磐石湾》等十余部现代京剧的音乐创作,还创作了舞蹈音乐《春雨新花》、《青松赞》等作品。1981年,调入上海乐团担任驻团作曲家,1985年任上海乐团团长,1988年任该团艺术指导等。同时,还曾经长期担任《上海歌声》主编。1997年,调任上海歌剧院艺术指导。现担任中国音乐家协会副主席,上海音乐家协会主席、上海乐团艺术指导等职务。

陆在易的创作涉及音乐艺术的各个领域,尤其以合唱、艺术歌曲的创作富于代表性。混声合唱《雨后彩虹》被评选为“20世纪华人音乐经典”,并被音乐院校列为声乐教材。音乐抒情诗《中国,我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》获得“金钟奖”及上海市文学艺术界的最高荣誉奖——“上海文学艺术奖”。《蓝天、太阳与追求——为女声合唱队与乐队而作》,获得全国“第五届音乐创作评比”大型作品二等奖。交响音画《睡莲》及交响小品二首(《南国抒怀》、《夜林酣舞》)获得第十届“上海之春”音乐节优秀作品奖。《艺术歌曲三首——桥·家·盼》和艺术歌曲《我爱这土地》,分别在2001年、2002年获得首届、第二届中国音乐“金钟奖”。另有作品混声合唱《游子情思》、艺术歌曲《祖国,慈祥的母亲》、《彩云与鲜花》、《最后一个梦》以及电视连续剧《上海的早晨》音乐等。出版有《陆在易合唱作品选》(上、下两册)及《陆在易音乐作品选》专辑唱片等。音乐理论界对他的作品给予“音乐诗人”的美誉。

作为一位享有“音乐诗人”^①美誉的作曲家,其音乐创作自始至终都洋溢着诗情画意。按照居其宏先生的分析,他的创作历程可以分为第一高潮期(80年代)和第二高潮期(90年代)两个阶段。^②

第一高潮期的艺术风格可以“阳光歌者”来比喻。之所以如此比喻,是因为这个时期的音乐作品基本上都是以正面的、充满了“阳光般”激

① 居其宏:《胸怀大爱的音乐诗人》,《人民音乐》2004年第11期。

② 居其宏:《胸怀大爱的音乐诗人》。

情,展开自己的“歌唱”。

这个高潮期的代表性作品有:艺术歌曲《祖国,慈祥的母亲》(1981,张鸿西作词)、《桥》(1981,于之作词)、《彩云与鲜花》(1981,张鸿西作词)、《盼》(1988,佚名作词)、《最后一个梦》(1988,张鸿西作词),混声合唱《雨后彩虹》(1982,于之作词)、《青年圆舞曲》(1981,王森作词)、《生活的海洋》(1981,张鸿西作词)、云南民歌三首《赶马调·小河淌水·猜调》(根据云南民歌改编,1983)、《李有松》(根据浙江民歌改编,1989)、《一根竹竿容易弯》(根据湖南长沙民歌改编,1989),女声领唱与混声合唱《你可见过秋天的山岭》(1982,陈克作词),女声独唱《深山的小路》(1982,吴明德作词),混声合唱音画《行路难》(1989,陈克作词),音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求——为女声合唱队与乐队而作》(1984,廖代谦、任卫新作词),交响音画《睡莲》(1981)等。

其中创作于1981年的男高音独唱《祖国,慈祥的母亲》^①(张鸿西作词),是他作为一位“阳光歌者”的奠基作。歌曲建立在f小调上,在结构方面采用带引子和尾声的非再现二段体的形式写成。引子由两个乐句组成,高亢、激越的第一乐句由一个动机组成,第一次出现的时候,在全曲的最高音“do”上进入,第二次出现的时候,在全曲主音“la”上进入。第二乐句立刻转到低八度的主音上,情绪也随即变得深沉、内在。之后,便引出了深情、真挚的男高音独唱的A段。A段是一个由两个乐句变化重复构成的乐段:“谁不爱自己的母亲,用那滚烫的赤子心灵,谁不爱自己的母亲,用那滚烫的赤子心灵。”两句歌词虽然是重复的,但是乐句进行采用的是变化重复的旋法形式。这样一来,就避免了单调、机械的旋律进行。从第四句的“灵”字开始,钢琴伴奏采用三连音级进的方式由低而高,引出了高亢、激越的B段。在B段男高音采用引子第一句的音乐材料唱出了这样的歌词:“亲爱的祖国,慈祥的母亲,长江黄河欢腾着深情,我们对您的深情。”这段音乐的情绪,似喷薄而出的岩浆,由高而低一泻千里,在经过反复以后进入尾声部分。尾声根据A段的材料发展变化而成。全部采用没有特定语义的“啦”、“啊”二字,给人以意犹未尽、情浓意酣之感。这首歌曲只有两个核心材料,一个是似岩浆喷薄而出的“do、do、la”,一个是似甘泉缓缓流动的“mi、re、mi”。从气质类型上看,

① 自陆在易:《我爱这土地——陆在易艺术歌曲选》,第1~3页。上海音乐出版社2002年10月第1版。

一个“阳刚”、一个“阴柔”。整首歌曲在这“两性”的结合、进行中,孕育出了纯真、至美的生命之歌。

与前者同时完成于1981年的交响音画《睡莲》,是陆在易为数不多的器乐作品中的代表作。作品采用自由多段体的结构形式,并结合印象派的和声语言和中国古典音乐的写意手法写成,音乐具有恬淡、素雅、端庄、纯洁的气质类型。引子部分是对高洁、含蓄的莲花在水面上漂荡、摇摆、酣睡形象的描写,在弦乐器与圆号密集和声的背景下,铝板琴与小钟琴轻柔地击奏出四、五度连续上行的睡莲动机。把听众的想象直接带入这个纯净、恬淡的艺术氛围。第一段在轻松、柔美的弦乐、竖琴的伴奏下,由加弱音器的小提琴直接奏出了“睡莲主题”,音乐的气息悠长、情绪安逸。这个主题在完整陈述一遍之后,主题开始往上方发展,以此塑造慢慢苏醒的睡莲,在皎洁的月光下缓缓打开洁白花瓣的情景。第二段描写的是“睡莲少女”与“湖水老人”对话的情景,两个形象一个娇媚可人、一个慈爱沉稳,在音乐的进行中形成了鲜明的对比:“睡莲少女”的形象,由小提琴与钢琴在高音区展现出来,皎洁、明亮、富于生命感;“湖水老人”的形象,由低音乐器组予以展示,厚重、沉稳、富于亲和力。第三段是对第一段音乐的变化再现,是对“睡莲”形象内在在精神世界的深入表现。第四段是在“睡莲主题”材料的基础上派生出来的一个新型主题,由单簧管奏出后,便对这个主题进行调式调性的频繁转换和不同音乐色彩的变化,随着变化的丰富,作品也进入高潮。此时,乐队以全奏的形式、混合的节拍,在 $\flat B$ 大调上再度奏出了升华了的“睡莲主题”,表现睡莲在黎明即将到来之际激动不已的内心情感。之后,作品便进入尾声部分。木管乐器以模拟的手法奏出昆虫的鸣叫声,以此象征大地即将苏醒、光明即将来临。钢琴与弦乐引出小提琴与单簧管依次奏出的“睡莲主题”。已经苏醒的纯洁莲花,在朝霞的辉映下开始了一天崭新的生活……莲花在百花园中是纯洁、静寂、素雅、安逸的象征,以此为表现对象创作管弦乐作品,对作曲家来说是一种挑战。因为这个题材不适合采用跌宕起伏的戏剧性矛盾冲突,只能采用细腻、敏锐的笔触进行创作。这一点正是以“音乐诗人”著称的陆在易的长处,他以细腻的配器、精致的和声、委婉的旋法,把这个形象塑造得栩栩如生。

混声合唱《雨后彩虹》(于之作词)作于1982年8月,同年10月首演,曾获第十一届“上海之春”音乐节“优秀创作奖”及“全国第五届音乐

作品(合唱)评奖”活动二等奖。并在1994年举办的“20世纪华人音乐经典评选活动”中,被评为合唱类的“入选曲目”。这部合唱是上海电视台1982年“国庆电视晚会”委约作品,首播于10月1日的国庆之夜。作品采用再现三部曲式的结构形式写成,女高音领唱与合唱组成的A部,由Adagio与Moderato速度的两个乐段组成,Adagio乐段在合唱队“啊”字的衬托下,女高音以悠扬的旋律、自由的节拍,唱出了大自然雨后的美丽景致:“彩虹,雨后的彩虹,辉耀在蔚蓝的天空;彩虹,彩虹,辉耀在蔚蓝的天空。”Moderato乐段的合唱队仍然以“啊”字伴唱,女高音独唱的情绪则开始变得激动起来,她以相对密集的节奏、后半拍进入的旋法,歌颂了彩虹对自然界的关爱:“苏醒的田野,初浴的群峰,都在你的怀抱之中。”B部是一个轻松、愉悦、快速流动的部分,首先由女声合唱进入,歌唱彩虹给人类的心灵带来的美的享受;然后转到男声合唱队上继续进行,女声合唱则以衬词“啊”予以伴唱,男女声部后来融合在一起,由G大调转到降B大调,在经过4小节的进行以后又转回到G大调上,以此增加作品的色彩性。在经过钢琴(或乐队)的一个富于表现力的过渡性连接段之后,音乐进入到A¹部分。在这里,女声领唱转变为五声部的合唱,声部密集、丰满,比A段更富于激情。在这部合唱作品中,陆在易对传统和声把握的功力、声部音区的结合能力获得了充分的施展,从而使得作品的结构简洁而不单纯、音乐的色彩丰盈而不堆砌。

第二高潮期的艺术风格可以“忧患诗人”来形容。之所以这样形容,是因为这个时期的音乐作品基本上都是以充满了忧患意识、悲剧情怀的风格,呈现在世人面前。随着生活阅历的增加、人生况味的品尝,陆在易的音乐创作开始由“阳光歌者”转向具有忧患意识的风格上来。在这个时期创作的作品主要有:艺术歌曲《家》(1998,孙新凯作词)、《我爱这土地》(2001,艾青作词),混声合唱序曲《在十八岁生日晚会上》(1990,王健作词),音乐抒情诗《中国,我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》(1991~1993,赵丽宏、张鸿西作词),混声合唱《祖国,你是我心中永远的歌》(1993,赵丽宏作词),女声合唱《凤凰吟》(1995,吴国平作词)等。

其中创作于1991年至1993年间的音乐抒情诗《中国,我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》(赵丽宏、张鸿西作词),是这个时期大型合唱作品中的代表作。作曲家在题记中写道:“这是一部用第一

人称的自由形式写成的交响合唱作品,取材于方志敏烈士的不朽名著《可爱的中国》。”^①作品的歌词选自赵丽宏的同名长诗,第一乐章的大部分歌词选自张鸿西的词作《可爱的中国——方志敏之歌》。整部作品由五个乐章组成:1.《中国,我可爱的母亲》(混声合唱),2.《救救母亲》(男中音独唱与混声合唱),3.《清贫》(女声合唱),4.《来吧!死神》(男声合唱、男中音独唱及乐队演奏),5.《期盼》(混声合唱)。在实际的演出中,第一、二、三乐章以及第四、五乐章之间不间断。合唱队的规模是80人,管弦乐队采用双管编制。这部作品署名为“音乐抒情诗”,从作品的戏剧性容量上看,具有清唱剧的艺术特性。从作品的和声语汇上看,选取符合作品属性的特色和声,并大量地、有选择地使用和弦外音。在作品的形式结构上看,各个乐章的戏剧性对比较强:第一乐章建立在八个具有“擎天柱”般坚定有力的和弦的基础上;第二乐章以宣叙调的旋法、急速的快板表现急剧的律动感;第三乐章以温柔的女声合唱、细腻的声部进行塑造安静、纯洁的艺术境界;第四乐章以管弦乐队的丰富表现了与合唱队展开竞奏,急速进行的宣叙音调与第二乐章形成呼应关系;在第五乐章中,八个具有“擎天柱”特质的和弦再度出现,作曲家以合唱队与管弦乐队相互融合的手法,塑造作品的戏剧性、悲剧性氛围,表达作曲家的抒情性气质。

另外,创作于2001年的独唱歌曲《我爱这土地》^②,是根据著名诗人艾青作于1938年的同名诗作谱曲的一首为男中音和女高音独唱的艺术歌曲,也是一首具有典型“忧患诗人”气质的作品。这首歌曲在曲体结构、伴奏手法、艺术气质等方面,显然是受到了舒伯特后期艺术歌曲的影响。原诗如下:

假如我是一只鸟,我也应该用嘶哑的喉咙歌唱:
这被暴风雨所打击的土地,这永远汹涌着我们悲愤的河流,
这无止息吹刮着的激怒的风啊,和那来自林间温柔的黎明……
然后我死了,连羽毛也腐烂在土地里面,

① 陆在易:《中国,我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》扉页,上海音乐出版社1996年10月第1版。

② 自陆在易:《我爱这土地——陆在易艺术歌曲选》,第55~64页。上海音乐出版社2002年10月第1版。这首艺术歌曲分别有女高音独唱和男中音独唱两种演出形式,在此以男中音独唱的形式作为分析对象。

为什么我的眼里常含着泪水？
因为我对这土地爱得深沉……

艾青的这首诗歌的结构开放、音韵凌乱、内涵丰富、悲剧性强，不能按照常规的手法创作音乐，也不能以短小的形式结构承载歌词。作曲家在这里以歌剧咏叹调的创作手法，将第一、二句歌词发展成为一个独立的乐段 A，将第三至六句歌词发展成为一个扩充了的乐段 B，将第七至十句歌词发展成为具有宣叙风格的乐段 C。在完整地陈述一遍之后，又以此再现了一遍（A¹ 再现时，转到远关系的升 F 大调上）。在此基础上，又强化钢琴伴奏的艺术表现力，为之创作了极具表现力的前奏、间奏、尾声。相对于第一高潮期的此类歌曲而言，《我爱这土地》在情感上更为深沉、在艺术上也更为成熟。

不管是作为“阳光歌者”来看，还是作为“忧患诗人”来说。陆在易的“歌唱”总体上一一直具有现代都市文人的文静、雅致、敏感的气质，这是“一只歌唱的鸟”所必不可少的个人气质。

“亚洲雄风震天吼”——徐沛东

徐沛东(1954. 2. 1~)，作曲家，社会活动家。

1954 年 2 月 1 日，出生于辽宁大连。1970 年考入福州军区歌舞团任首席大提琴，1976 年考入中央音乐学院作曲系，师从杜鸣心教授学习理论作曲。1979 年毕业后回到福州军区歌舞团任作曲及指挥。1985 年调入中国歌剧舞剧院任作曲、指挥。80 年代中期开始步入中国乐坛。以歌曲《我热恋的故乡》、《篱笆墙的影子》、《十五的月亮十六圆》、《亚洲雄风》等迅速走红，逐渐成为影响歌曲乐坛走向的人物。先后创作大量的音乐作品，其中有：歌剧《将军情》，舞剧《枣花》，故事影片《摇滚青年》、电视剧三部曲《篱笆、女人和狗》、《辘轳、女人和井》、《古船、女人和网》，电视剧《风雨丽人》、《东周列国》、《雍正王朝》等 50 余部大型音乐作品。并创作完成了大量的美声、民族、通俗歌曲及各类文艺晚会主题曲近千首。出版了 100 余盘(张)个人作品专集磁带、CD 等。代表作品有：《我热恋的故乡》、《十五的月亮十六圆》、《篱笆墙的影子》、《苦乐年华》、《亚洲雄风》、《不能这样活》、《命运不是辘轳》、《乡音乡情》、《辣妹子》、《红月亮》、《种太阳》、《久别的人》、《爱我中华》、《大地飞歌》、《踏歌起舞》、《中

国永远收获着希望》等。除以上作品均多次获得全国各类比赛的金、银、铜奖外,还有 60 多首作品获全国各类大奖。其中:舞剧《枣花》音乐,荣获 1992 年全国舞剧调演优秀音乐奖;电视剧《辘轳、女人和井》音乐,荣获第 11 届全国电视“飞天”奖最佳音乐奖;歌曲《篱笆墙的影子》被评为“20 世纪华人音乐经典作品入选曲目”;舞剧《篱笆墙的影子》音乐,荣获第四届中国舞蹈“荷花奖”最佳音乐创作奖;电视剧《和平年代》音乐,荣获第 15 届“中国电视金鹰奖”最佳音乐奖,同时还荣获第 17 届(1996 年度)全国电视“飞天奖”的优秀音乐奖;电视剧《雍正王朝》音乐,荣获第 17 届“中国电视金鹰奖”最佳音乐奖,同时还荣获第 19 届(1998 年度)全国电视“飞天奖”优秀音乐奖;电视剧《雍正王朝》的主题歌《得民心者得天下》,荣获最佳电视剧主题歌奖;儿童歌曲《你我手拉手》及歌曲《英雄》荣获第六届中宣部精神文明建设“五个一工程”奖中的最佳歌曲奖;歌曲《中国永远收获着希望》、《中国我属于你》、《中国新闻工作者之歌》同时荣获第七届中宣部精神文明建设“五个一工程”奖最佳歌曲奖;歌曲《大地飞歌》、《踏歌起舞》双双荣获第八届中宣部精神文明建设“五个一工程”奖最佳歌曲奖;2001 年歌曲《爱我中华》荣获中国歌曲首届“金钟奖”金奖;1992 年荣获中国唱片总公司“金唱片”编曲特别奖;歌曲《中国我属于你》荣获北京市首届文学艺术奖。曾任中国歌剧舞剧院创作室主任、副院长、院长等职。先后担任的社会职务有:中国轻音乐家协会副主席,中国文联全委,中华海外联谊会理事,中国著作权协会常务理事,中国电视音乐研究会理事,中国环境文化促进会副会长,中国儿童音乐学会名誉会长,北京青联老委员联谊会会长,中国音乐家协会党组书记、驻会副主席等。

徐沛东的音乐创作以歌曲作品为主。他的这些代表性的歌曲作品以饱满的阳刚之气、鲜明的时代气息、纯正的政治品质著称于乐坛。

创作于 80 年代中期的流行歌曲《我热恋的故乡》(广征作词),是确立徐沛东全国影响力的第一首歌曲。作品采用西北地区的民间音乐材料,辅以现代流行歌曲中“冷摇滚”的节律写成。这首歌唱故乡的歌曲与以往的同类作品不同的是,它没有采用“我们的祖国甜花香”的笔触,而是以现实主义的歌词和曲调,直接袒露出:“我的故乡并不美,低矮的草房苦涩的井水,一条时常干涸的小河,依恋在小村周围。一片贫瘠的

土地上,收获着微薄的希望”尽管如此,我们还是在这里“住了一年又一年,生活了一辈又一辈”。歌曲的前面两个乐段是变化再现的二部曲式,采用切分音开头下行跳进的旋法,袒露出歌唱者的直率风格。在这两个现实主义的描述乐段之后,出现了一个连续切分具有大小调色彩交替的经过句“哦”,作品由此进入具有“兴发”特征的第三乐段。第三乐段的音乐材料来自第一、二乐段中:第一乐句“亲不够的故乡土”的旋律,来自第二乐段第三乐句;第三乐句“我要用真情和汗水”的旋律,来自第一乐段第三乐句。这样一来,歌曲整体就构成了一个变化再现的单三部曲形式。第三乐句中的歌词“地也肥呀,水也美呀”,使用了民间戏曲唱腔中常用的“垛句”手法,在密集的垛句旋律之后,结束句立刻转化为气息悠长的旋法。这种疏密有致的旋法,给歌曲增添了戏剧性的发展动力。《我热恋的故乡》以纯朴的情感、动感的节律、民族的旋律、时代的风格、流行的语汇,成为新时期以来大陆地区第一批成熟的流行歌曲作品,大陆地区流行歌曲的创作、表演、传播等,以《信天游》、《我热恋的故乡》等歌曲为标志,开始进入成熟与独立发展的新阶段。

创作于1990年的《亚洲雄风》(张藜作词),是他为第11届亚洲运动会创作的作品。在正式举办亚运会之前,筹委会曾经举办了一次“亚运会歌曲征集”活动,徐沛东的这首《亚洲雄风》就是一首应征作品。歌曲创作时首先诞生的是曲调,然后由张藜根据旋律填写了歌词。前奏自上而下,在十一度的音域内进行:do、sol、fa、mi、re、do、sol,这种旋法走向,立刻就将听众“统摄”在作品的氛围之内。由通俗男女声交替演唱、重唱的主体部分,具有开门见山、单刀直入的艺术风格。第一乐句“我们亚洲”的旋律来自前奏音型的变形:do、sol、mi、re、do。这个乐句连续先后出现了四次,每次的歌词、音型都不变。具有斩钉截铁、掷地有声的精神气质。在此乐句之后带出的第二乐句形态大同小异:“山是高昂的头”、“河像热血流”、“树都根连根”、“云也手握手”。在这个联句之后,出现了展开性的新形式。首句从属音开始,旋律的进行仍然采用大跳音程。尾声从衬词“啦啦……”开始,至“亚洲风乍起,亚洲雄风震天吼”后,点出了作品的曲名,歌曲也随即在高亢、激昂的氛围中结束。由于《亚洲雄风》具有简单明了的结构、通俗易懂的旋律、朗朗上口的音调、虎虎生威的朝气,当它一经面世,就迅速流传海内外,其影响力远远超过了当时由施光南作曲的《亚运会会歌》。

创作于 1991 年的女声独唱(合唱)歌曲《爱我中华》(乔羽作词),是为 1991 年举办的第四届全国少数民族运动会创作的会歌。作品采用单二部的结构形式写成,音乐材料取自西南地区的民间歌曲,具有轻盈、妩媚、愉快的情感特征。A 段以主和弦分解的手法展开四个乐句:“五十六个星座五十六枝花,五十六族兄弟姐妹是一家。五十六种语言汇成一句话,爱我中华,爱我中华,爱我中华。”之后,加入一个装饰性的以衬词构成的过渡性乐句。B 段的特征是反复咏唱“爱我中华”:
“爱我中华,健儿奋起步伐,爱我中华,建设我们的国家。爱我中华,中华雄姿英发,爱我中华,五十六族兄弟姐妹五十六种语言汇成一句话,爱我中华。”这个乐段从高音的“Mi”长音进入,以突出“爱我中华”中的“爱”字。在结束句之前,徐沛东也运用了在《我热恋的故乡》中的“垛句”手法,以此承载密集的歌词,并且为干净利落的结束句——“爱我中华”——的出现,打下铺垫。《爱我中华》一经诞生就迅速地传遍全国,成为凝聚国内外、海内外中华儿女的标志性声音,该歌曲于 1994 年被国家民族事务委员会定为永久的全国少数民族运动会会歌,并于 2001 年获得首届中国音乐“金钟奖”。

徐沛东的歌曲创作从 80 年代走上乐坛至今,经历了一个转型阶段。成名初期走得是现实主义的音乐道路,进入 90 年代以后,由于社会地位的提高、影响力的扩大,开始转向主流意识形态倡导的“革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合”的道路。从作品本身看来,他的转型是成功的。《得民心者得天下》、《中国永远收获着希望》、《中国我属于你》、《亚洲雄风》、《爱我中华》、《大地飞歌》等作品,验证着他的转型。

“不要问我从哪里来”——李泰祥

李泰祥(1941. 2. 20~),作曲家,台湾省台东县人,高山族。

1941 年 2 月 20 日,出生在台湾省台东县马兰乡一个贫穷的高山族原住民的家庭中。山地农耕生活习惯,为他的生活方式、思维方式等打下了深刻的印记。在父亲影响下,李泰祥自幼就爱好视觉艺术与听觉艺术。高山族丰富多彩的民间音乐,为他日后的音乐创作与表演提供了无穷的艺术资源。小学毕业后,考入台北县文山中学。1956 年考入国立台湾艺术专科学校美术印刷科,虽然他有较高的美术天分,但由于兴趣不在这里,所以两年后便转入该校的音乐科,主修小提琴。在校学习期

间,小提琴演奏表现突出,并自学音乐创作,把自己的新作品放在许常惠发起组织的民间新音乐传播机构“制乐小集”上发表。1961年夏天自台湾艺术专科学校音乐科毕业后,进入台北市交响乐团担任首席小提琴。曾先后担任中国青年管弦乐团、台北市立交响乐团、台湾电视公司交响乐团等机构的首席小提琴,以及台湾省立交响乐团指挥等职务。1971年在台北尝试实验性多媒体演出后,于1973年春天,获得美国“洛克菲勒基金会”的全额奖学金以及台湾地区“交换计划学者奖学金”赴美学习,至各大音乐学院及交响乐团观摩、进修、访问。1974年冬回国后,受聘担任台湾省交响乐团及台湾大学管弦乐团指挥,业余时间致力音乐创作。李泰祥转习作曲得益于许常惠的鼓励和诱导:“有一次许先生问他:‘你为什么不作曲?’李泰祥答曰:‘我可以作曲。’并即席弹奏了一首模仿德彪西风格的乐曲,许先生为之惊讶,于是鼓励他要为家乡写音乐,为山地人写音乐。”^①20世纪末期,李泰祥不幸染患“帕金森症”,手脚一直不听使唤。他并没有被病魔击倒,长期与之搏斗。依靠自己对音乐事业的热爱动力,创作了一系列新的音乐专辑。浓厚的乡土情怀转化为激昂的音符、奔放的舞姿,谱就了一曲大气磅礴的生命礼赞。

李泰祥的新音乐创作历时数十年,他认为:“东方和西方美学观点有着本质的差异。东方美学追求凝练的风格,用很少的材料表达很丰富的内涵;西方美学追求完满、完整的诠释。”他根据自己的美学观进行了长期的新音乐创作,完成了一系列作品。其中有:管弦乐《现象》(1975),录音带音乐《雨、禅、西门町》(1976),管弦乐《大神祭》由“云门舞集”改编成舞剧《吴凤》演出,《清平乐》(1977),《大地之歌》(1977),音乐实验剧《还缘》(1978),《太虚吟》(1979)。1981年在德国佛洛都“世界音乐节”演出《幻境三章》;1982年春,参与“第四次传统与展望”,演出《美的宴飨》;1983年春,参与“第五次传统与展望”,演出《新调》,并将校园民歌以室内乐的形式改编演出;1984年,为“云门舞集”创作了舞剧《生民篇》、《薪传》等,并创作完成了大型歌剧《张骞传》;1987年11月30日,在台湾音乐厅演出了钢琴五重奏《三式——气、断、流》;1993年,在台湾音乐厅演出了室内乐《山、弦、巢》,这是国内第一次为普通话、台语、原住民语、女

① 卞祖善:《高山流水 空谷回响——记台湾作曲家李泰祥》,《人民音乐》1989年第9期。

声、打击乐、钢琴及弦乐四重奏创作的一部室内乐作品。除此之外,还有《运行三篇》、《棋王》、歌剧《碾玉观音》等。

除了自己的专业新音乐作品之外,李泰祥在台湾“校园民歌”风起云涌的年代,也开始创作“校园歌曲”。促使他从事“校园歌曲”创作的动力,起于李泰祥与诗人余光中的一次闲谈:当时美国著名的《时代周刊》,在同一期里用四页的篇幅介绍英国流行歌曲表演团体“披头士”,对于著名音乐大师斯特拉文斯基的逝世,却只用了寥寥几句话。这种做法,深深地触动了李泰祥。他立志在专业音乐和通俗歌曲之中,找到一个“新的空间”;期望自己在专业艺术与通俗艺术之间构建一座桥梁。创作了海内外广为流传的流行歌曲《橄榄树》、《错误》、《野店》、《春天的故事》、《春天的浮雕》等。

李泰祥的人生与艺术经历可谓丰富多彩,从质朴的台东到繁华的台北,从视觉艺术转到听觉艺术,从专业新音乐进入大众流行音乐。李泰祥音乐作品的内容涉及传统乡土、西方古典与现代、大众流行等;音乐创作的形式从室内乐、管弦乐、舞剧、歌剧等;音乐技法从浪漫主义、印象主义、表现主义以及电子媒体音乐等无所不用;他在不断吸收现代音乐观念服务于自己创作实践的同时,还时刻以弘扬民族音乐的优良传统,传播台湾原住民文化精神为己任。80年代,李泰祥、杨弦等人在台湾发起了“民歌运动”,这个运动的重要特点就是“将诗入乐”、诗歌与音乐密切结合,让现代诗变得更加易读易懂、更加富于生命力。通过这个运动使得诗歌与音乐更为细腻自然地融为一体,并创造一种新的音乐风格。李泰祥的合作者诗人杜十三认为,他的音乐有如“声音的灯塔”,可以带给苦难心灵“光与爱”。歌曲《自彼次遇到妳》、《春天的浮雕》等,都是这个时期的代表作。与此同时,李泰祥还与台湾地区的先锋舞蹈家们密切合作。他与刘绍炉合作的舞蹈《流转》,就是一部尝试用视觉捕捉流动的油滑感、让听觉感受静谧和癫狂感的作品。刘绍炉的这个先锋舞蹈团独创了“婴儿油系列舞蹈”,这种舞蹈的表演特点就是:以抹上“婴儿油”的舞蹈者身躯,展现身体、肌肉的自然律动,舞蹈者口中数着拍子,将音乐融入身体的自发律动中。李泰祥为这个舞蹈团创作的音乐,以身体象征、表现自然宇宙的“土、水、风、空、火”(这种分类法,来自印度的古老哲学)五元素,使各元素彼此兼容相克、衍生变化。在舞蹈中,舞蹈者尝试将肉身、肌肉骨骼转化为“土”,以表现大地化育万物、滋养生灵的意象;将血

液转化为“水”，以此象征循环不息、冲洗体内污浊之气的境界；将肺及其呼吸系统转化为“风”，以顺畅、平和的呼吸象征气脉通畅；身体感受到万物生灭的过程，从无到有、连绵不断，是对“空”的领悟；将身体的温度转化为“火”，以此象征出神入化的境界。李泰祥以自己的音乐创作，为先锋试验类的舞蹈艺术提供了较为广阔的艺术想象空间，也使自己的创作更加密切地与舞台视觉艺术结合在一起。他用音乐的浓淡、形式、空间、色彩等技法，营造出变化无穷的声响世界，使得声响作品具备了中国传统山水画渲染、写意、泼墨的意味。

李泰祥还是台湾当代流行音乐的奠基人之一。《橄榄树》、《错误》、《野店》、《春天的故事》、《春天的浮雕》等，都是在海内外产生广泛影响力的流行歌曲。李泰祥作词、作曲的《春天的故事》，是李泰祥创作的一首雅俗共赏的流行歌曲作品。他在创作这类作品的时候，以扎实、专业的“学院派”创作方法进行创作。在短小作品的曲式方面融入了鲜明、清新的个人风格，还在台湾地区首创了用大型弦乐队作为音乐背景的配器手法。在歌词创作方面，李泰祥的音乐文学作品富于诗般意境，歌词与音乐密不可分地融为一体，也是他鲜明的艺术风格。《春天的故事》总体的艺术特征是：歌词简单、曲调轻松、意蕴深刻、耐人品味。

1978年创作的故事影片《欢颜》主题歌《橄榄树》（三毛作词），是奠定李泰祥华人流行歌曲领域重要代表性人物的主要作品。故事影片《欢颜》给人们讲述的是一个凄美的爱情故事：女主人公齐盈（台湾著名影星胡慧中饰演）是一位音乐教师，为了积攒自己上大学的学费，她在社会上当歌星挣钱。齐盈的男朋友王恕是一位善于创作歌曲的孤儿，他专门为齐盈创作了演唱的“主打歌”——《橄榄树》。女主人公齐盈在每次演唱这首歌曲之前，都要说上几句道白：“从前，在一个晚上，我认识了一个孤儿。我们相爱了。有一次我问他：你从哪里来？他说……”于是，女主人公便唱起了这首《橄榄树》：“不要问我从哪里来，我的故乡在远方。”在影片中，这首歌曲是男主人公王恕对自己爱人问题的回答，女主人公则将这首歌曲作为自己深沉爱情的表达方式。由于这首歌曲具有简单质朴的音乐形式、通俗易懂的旋律语言、内在含蓄的艺术风格、凄切美好的情感类型、忧郁哀叹的乡愁冲动，使得它一经诞生便脱离影片独立存在，成为20世纪70年代末期中国文化界“寻根情结”的标志性作品。在作品本体方面，为了突出歌曲苍凉、悠远的气质，李泰祥采用中古调式中的

“多利亚调式”(由于这种调式升高第Ⅵ级,也称之为“多利亚六度”)。这样一来,升高第Ⅵ级($\sharp fa$)并且具有小调色彩、古老音阶的《橄榄树》,就在旋法上具备了这种艺术气质、人格精神。在结构方面,这首简单的歌曲采用带引子、尾声的再现复合三部曲式结构形式。在旋律方面,作品只在十二度的音域内展开,级进之后的四、六度跳进,犹如喃喃自语之后的心潮波动,把主人公内在深沉的浓浓乡愁,以淡淡的形式袒露开来。引子的材料直接取自尾声,以此首尾呼应;A部通过“不要问我从哪里来”引出了内在的乡愁冲动,前两个乐句都是采用自上而下、结束音延长的手法,这与人类内心思虑、向往等心理活动的“力度走向”比较一致;第四乐句只有“流浪”两个字的歌词,作曲家在旋法上采用口语化的处理方式,以喃喃自语的语态走向,象征主人公在“返乡冲动”驱动下的无可奈何。B部是一个复合乐段,由两个乐段组成。第一乐段在开始处便直接上跳九度,达到作品的最高音区,以表现主人公在追寻童年记忆时内心展示出来的跌宕起伏的心理轨迹,也以此营造歌曲的高潮:“还有、还有为了梦中的橄榄树,橄榄树。”旋律与歌词,都是对主人公内心情感的细致描写、深入刻画。第二乐段的开始转变为自由速度,以此表现歌曲高潮以后主人公陷入深深地思索、诘问、无奈的境地。为了形象地刻画这种欲言又止、沉浸在对逝去时光追忆的心理状态,作曲家较多地使用了重拍(重位置)的休止符的手法。A¹部是对A部的完全再现。之后就是把引子部分的旋律以无语意的“啊”(或“啦”)字哼唱,作为歌曲的尾声。以此表现主人公在经历“乡愁冲动”之后,在黯然失色中潸然泪下、悠然远去的身影。作为一首台湾校园歌曲的《橄榄树》,以简单的旋律表现了人类深刻的“乡愁情结”,给“橄榄树”这个具象的植物符号,赋予了深刻的文化、哲学内涵,使之成为当代文化人追寻精神家园、渴望精神皈依的“图腾符号”。其哲学意义之广阔、文化精神之深远,远远超越了当时中国的他类流行歌曲。

李泰祥以自己的新音乐创作,奠定了台湾地区“中生代”新音乐群体代表人物的地位。他将现代“学院派”音乐的艺术资源融入当代流行歌曲的创作与传播领域,为提升这类音乐的文化品位、艺术容量做出了积极的贡献。鉴于李泰祥在台湾新音乐事业中做出的卓越贡献,台湾“吴三连奖”基金会评审委员会,决定将第20届音乐艺术类“吴三连奖”授予李泰祥。

永远的“童年”——罗大佑

罗大佑(1954. 7. 20~),英文名字:Lotayu,流行歌手、流行歌曲作曲家。台湾台北人。

1954年7月20日,出生于台湾省台北市。20岁的时候就开始流行歌曲的创作,《歌》成为他的第一首歌曲,同时还创作《乡愁四韵》。70年代在台湾地区兴起的校园歌曲运动造就了罗大佑,罗大佑也以自己创造性的台湾校园歌曲作品对这个运动起到了推波助澜的作用。70年代中期开始崭露头角,创作《神话》,故事影片《闪亮的日子》配乐,《错误》、《蒲公英》(以上均为1976);故事影片《闪亮的日子》主题歌,《牧童》、《我们曾经年轻》(以上均为1977);故事影片《情奔》插曲《旅程》、主题歌《风儿你在轻轻的吹》,以及《情奔》、《稻草人》等(以上均为1978);《痴痴的等》(1979);故事影片《搭错车》插曲《是否》、《酒干倘卖无》、《一样的月光》,《光阴的故事》、《将进酒》、《走不完的路》、《青春舞曲》(改编)、《鹿港小镇》、《恋曲1980》、《摇篮曲》、《盲聋》(以上均为1980);《爱的箴言》、《大家一起来》、《春望》、《四季》、《落叶纷纷》(1981)。1982年以一曲《童年》奠定在乐坛领军人物的地位。随后便一直处于当代中国流行音乐领域的“风口浪尖”上,成为流行歌曲创作、演唱、传播的“风云人物”。同年,还创作了故事影片《野雀高飞》主题歌《野百合也有春天》、《之乎者也》、《小妹》、《无言的歌》、《诞生》、《亚细亚的孤儿》;发行了第一张个人专辑《之乎者也》,在台湾地区流行音乐界、文化界引发了史无前例的“自省风潮”;5月18日在台湾举行个人作品演唱会,成为引领台湾个人演唱会风潮第一人。1983年第二张个人专辑《未来的主人翁》发行,并在中华体育馆举办台湾有史以来第一场“年终演唱会”,创作《现象七十二变》。1984年发行第三张个人专辑《家》。1985年台湾第一张现场演唱会录音专辑《青春舞曲》(罗大佑演唱会实况精华版)发行,创作了《明天会更好》。1986年为电影《海上花》谱写同名主题歌,创作电影配乐《卫斯理传奇》。还创作有《思念》、《沉默的表示》(1987)。《爱人同志》专辑,故事影片《棋王》主题歌《不变的结局》、《依然是你的双手》(1988)。第一张电影音乐专辑《衣锦还乡》(1989)。故事影片《又见阿郎》主题歌及插曲《恋曲1990》、《你的样子》。为《天若有情》、《吉星高照》、《勇闯天下》、《追梦

人》等多部电影制作主题曲及配乐。为电影《爱人同志》制作电影配乐及主题曲。为电影《蓝色时分》作电影配乐及主题曲。为电影《双镯》制作主题曲《似是故人来》。为电视《几度春风几度霜》创作了主题曲与插曲《变迁中的你的我》、《旧伤新情》等等。自 80 年代“出道”以来,罗大佑以“童年”的心态、青春的步伐,每年都有大量歌曲作品与电影配乐问世。与此同时,还频繁在两岸三地举办演唱会、出版唱片等。先后曾经获得的奖项有:“亚洲最杰出艺人奖”(1987);《衣锦还乡》获得第九届香港电影金像奖的“最佳电影配乐奖”;与黄霑合作的故事影片《笑傲江湖》主题曲《沧海一声笑》,获得第十届香港电影金像奖“最佳主题曲奖”;歌曲《火车》获提名角逐 MTV 音乐录影带大奖的“亚洲最佳录影带奖”,并获得第四届金曲奖的“最佳单曲歌唱录影带影片奖”及“年度最佳单曲奖”;故事影片《双镯》主题曲《似是故人来》,获得第十一届香港电影金像奖“最佳影片主题曲”;故事影片《孤军》主题曲《大地的孩子》,获得 93 年度金鼎奖的“最佳作词奖”。另外,还获得新加坡第一届“醉心金曲奖”,“十年风云人物荣誉大奖”;第三届《中时晚报》唱片评鉴大奖之“最佳专辑及最佳制作人奖”等。

由自己作词、作曲、演唱、演奏,是罗大佑流行音乐创作、传播的基本特点;口语化的旋法、现实主义的表现方式、批判现实的主题思想,是罗大佑流行歌曲创作的艺术风格。

1980 年罗大佑与台湾地区的一批流行歌曲领域的核心人物联合为故事影片《搭错车》创作插曲及配乐。其中的《是否》(罗大佑作词、作曲)、《一样的月光》(罗大佑、吴念真作词、李寿金作曲)成为当时中国流行歌曲领域中的系列最强音,时代歌曲的标志性作品。《是否》表现了影片中主人公离别时的痛苦,展现了“情到深处人孤独”这个不可回避的当代社会情感矛盾心理。歌曲采用再现三段体的结构写成,其中宣叙性的 A 段,是一个再现乐段。在这里,罗大佑以排比的方式连续展开了 6 个自我诘问式的“是否”。每一个“是否”出现的时候,都采用小六度下行的切分跳进手法,并且每次出现都以上行二度模进的变化手法展现出来。在结构上,当第四句结束的时候,罗大佑没有使用主音,而是结束在上主音(re)上。这种“半终止”的处理方法,打破了乐句的终结感,为变化再现这个乐段提供了方便。从第五乐句至第八乐句,是对前乐段的变化再

现,以便于引出歌曲的核心主旨:“情到深处人孤独”。B段是一个感慨、兴发式的乐段,是对主人公动荡起伏矛盾心理的直接揭示:“多少次的寂寞挣扎在心头,只为挽回我将离开的脚步,多少次我忍住胸口的泪水,只是为了告诉我自己我不在乎。”为了渲染这种极度矛盾的内心世界,罗大佑在第一句就直接由高音“do”进入,并以切分与五度大跳并进的手法予以渲染。在旋法方面,仍然采用了模进的手法。前两句由高而低,表现主人公在现实矛盾面前的无可奈何。第三句由高音 do 进入,在进行到“我不在乎”的时候,音调上行到全曲的最高音——高音 re 上,并在这个音上结束这个乐段。A¹ 段是对 A 段第二部分的完全再现,再一次袒露主人公“情到深处人孤独”的矛盾与窘迫。在歌曲的结构方面,罗大佑在 A、B 两段的结束句的处理上,都采用了与众不同的结束在“上主音”(半终止)的手法。由于 A 段的第一个音是 mi,以上主音作为结束音, re 至 mi 之间的音级进行,使得再现乐段的出现变得更为自然。在创作手法方面,模进手法的采用,深化了情感逐级深入氛围的塑造;切分手法的运用,表现了自我诘问、思虑、茫然的矛盾心理;半终止手法的两次出现,密切了乐段之间的连接关系。由于这些手法恰如其分的使用,使得歌曲具有旋律真挚感人、乐句连接自然的艺术特征。这些正是《是否》之所以广泛流传的艺术缘由。

创作于 1982 年的台湾校园流行歌曲《童年》,是罗大佑的代表作。作品由罗大佑自己作词、作曲,歌曲采用“起、承、转、合”四句体的单乐段写成,通过反复咏唱将多段歌词承载在曲体之内。四个乐句的音高走向采用了“拱形结构”,节奏以连续的切分音为主要特征,旋律以口语化的进行为主。歌曲表现了在学校机械、呆板教育体制桎梏下的童年人,渴望外面自由生活、憧憬未知世界的内心世界。歌词共有四段,这些歌词从不同的侧面揭示了这位渴望长大、憧憬成熟的童年,对自己现实生活的不满、对外部世界的诘问、对未来生活的向往。第一段歌词:“池塘边的榕树上知了在声声地叫着夏天,草丛边的秋千上只有蝴蝶还停在上面,黑板上老师的粉笔还在拼命唧唧喳喳写个不停,等待着下课,等待着放学,等待游戏的童年。”表现了当代台湾少年儿童在现实僵化、机械的教育体系面前的厌烦、叛逆心理。第二段歌词:“没有人知道为什么太阳总下到山的那一边,没有人能够告诉我山里面有没有住着神仙,多少的日子里总是一个人面对着天空发呆,就这么好奇,就这么幻想,这么孤单

的童年。”表现了具有自由意识的少年儿童对自然世界、人文历史的好奇感,对未知世界的憧憬。第三段歌词:“总是要等到睡觉前才知道功课只做了一点点,总是要等到考试后才知道该念的书都没有念,‘一寸光阴一寸金’老师说过‘寸金难买寸光阴’,一天又一天,一年又一年,迷迷糊糊的童年。”表现了渴望自由、反叛现实的少年儿童在现实面前的无可奈何,在光阴虚度之后的无限感慨。第四段歌词:“阳光下蜻蜓飞过来一片片绿油油的稻田,水彩蜡笔和万花筒画不出天边那一条彩虹,什么时候才能像高年级的同学有张成熟与长大的脸,盼望着假期,盼望着明天,盼望长大的童年。”表现了少年儿童渴望成熟、盼望长大的内心世界。台湾校园歌曲《童年》以内涵丰富的思想、简明扼要的旋法、批判现实的精神,对现实社会、童年人生做出了深刻的反思与批判。成为校园歌曲中最具有批判精神的代表作,也成为奠定罗大佑在中国流行歌曲重要代表人地位的主要作品。

罗大佑在中国流行音乐领域内还率先创立了“音乐工厂”的概念,并且按照这个概念进行流行歌曲的创作、演唱、传播的现实操作。这种观念,将“后工业时代”的文化理念与市场经济的操作手法密切地结合在一起,成为艺术与商业“双赢”的新模式。

“一无所有”的摇滚——崔健

崔健(1961.8.2~),中国摇滚音乐传播者、创作演唱者,批判现实主义歌手。

1961年8月2日,出生于北京的一个朝鲜族家庭。父亲和母亲都是文艺工作者,父亲在北京军区军乐团担任小号演奏员。从14岁开始,崔健跟随父亲学习小号演奏。1981年考入北京歌舞团交响乐团,任小号演奏员,从此开始职业音乐生涯。在北京交响乐团工作6年当中,开始自学歌曲写作。并与另外六位乐手成立“七合板”乐队,这个乐队也成为中国同类乐队中的“探路”与“开拓”者。1986年创作第一首摇滚作品说唱歌曲《不是我不明白》。同年,在北京举行的为纪念“’86国际和平年”百名歌星演唱会上,崔健身穿一件具有大清帝国风格的长马褂,身背一把破吉他,两个裤脚一高一低地挽在小腿上,连蹦加跳地登上了北京工人体育馆舞台。当时台下观众还不明白发生了什么事情,正当他们面

面相觑、不知所措的时候。崔健以他嘶哑的喉咙唱出了他具有颠覆传统审美趣味的新摇滚：“我曾经问个不休，你何时跟我走……”，此时此刻台下立刻变得鸦雀无声，人们被这种既熟悉又陌生的歌声深深吸引。几分钟后当歌曲结束的时候，台下掌声雷动，大陆地区第一位摇滚歌星也由此诞生。从此，崔健开始踏上摇滚音乐“不归路”，开始他自诩的“新长征”。之后，崔健在摇滚音乐的创作、表演方面不断地自我超越，举办一系列个人专场演唱会。1989年，面向境外发行自己的第一张个人摇滚专辑《一无所有》（这盘专辑在中国境内的名称是《新长征路上的摇滚》）；1991年2月，第二张个人专辑《解决》在国内发行；1994年8月，第三张个人专辑《红旗下的蛋》在国内发行；同年10月在香港和日本发行。通过8年的探索与实践，崔健逐渐形成了自己独特的摇滚音乐风格，确立了“中国摇滚音乐奠基人之一”的历史地位。崔健拍摄MTV《快让我在雪地上撒点儿野》并以此走向国际社会，并且在国际乐坛获得大奖，这个获奖的摇滚音乐片使崔健在亚洲的知名度迅速提高。此后，崔健开始活跃在国际摇滚乐坛：1989年3月，崔健前往英国伦敦参加在皇家阿尔伯特厅举办的“亚洲流行音乐大奖赛”；同年4月，崔健和他的ADO乐队前往法国巴黎参加“布尔日之春”艺术节；1992年8月，崔健与他的乐队前往日本东京参加“FREE”音乐会；1994年10月，崔健与他的新乐队“红旗下的蛋”在日本东京、大阪、福冈、京都巡回演出；1995年9月，参加日本“亚洲俱乐部”举办的活动，在大阪的艺术节音乐厅和东京武道馆演出；1995年底，崔健在香港伊丽莎白体育馆进行两场个人演唱会；1994年9月，崔健赴北美巡回演出，并与“红旗下的蛋”乐队在美国西雅图市参加了BUMBERSHOOT艺术节；1995年8月，赴美国旧金山、纽约、波士顿巡回演出（这是中国大陆歌手首次在美国举办个人演唱会的巡回演出），第二天出版的《纽约时报》用音乐版三分之二的篇幅，报道了崔健的演唱会。

从外部环境上看，和大多数同龄人一样，在崔健成长的年代，中国正处于动乱的“文化大革命”时期。他们从小就接受“生在新社会，长在红旗下”、“读毛主席的书，听毛主席的话，做毛主席的好孩子”的教育。自改革开放以来，社会变革为中国的城市和乡村带来了生气。同时也带来了西方社会的文化和生活方式。经过数十年的与世隔绝，这些不期而至的西方世界的文化、艺术，对中国青年人造成了无法估量的“精神冲击”。

几乎所有的年轻人,面对这突如其来的变化感到茫然和不知所措。昨天还被尊为至高无上的理想,今天已经被社会现实击得粉碎。他们失去了过去的追求与理想,但是又找不到新的追求与理想。正所谓:“不是我不明白,这世界变化快。”崔健的摇滚歌曲就唱出了在极速变化的政治、经济、社会、文化环境中成长起来的年轻一代的迷茫与思考,及他们对人性解放的渴望、对未来理想的追求。

由于受到主流媒体的“封杀”,崔健的歌曲一直都是通过非主流媒体或商业渠道(出版歌曲专辑、开演唱会等)流传的。摇滚生涯中的前两张专辑(《一无所有》、《解决》)中的歌曲,收入了1991年前创作的曲目,第三张专辑《红旗下的蛋》收入了1991年以后写的歌(其中有《理想》、《飞了》、《宽容》、《最后的抱怨》等)。这些歌曲更具有颠覆性和鲜明的个人风格,也成为他个人艺术风格成熟的标志。

根据西北民歌的素材创作于1986的摇滚歌曲《一无所有》(崔健作词、作曲),是他确立全国影响力的“出道”之作。歌曲以充满了生命本质力量的呐喊的语态,表达了一个血气方刚、敢于追求的青年人执著的意志品质和对爱情的大胆追求。歌中唱道:“我曾经问个不休,你何时跟我走,可你却总是笑我,一无所有。……噢,你何时跟我走?噢,你就跟我走!”从表象上看,这是一首求偶的爱情歌曲,但是骨子里透露出来的却是“一无所有”的时代青年敢于面对社会、人生挑战的乐观主义精神。《一无所有》采用再现二段体的结构形式写成,旋律进行以模进为主,每个乐句都结束在“la”或“re”音上。在三段歌词陈述之后,辅以一个一问一答的尾声,并最终肯定的“你就跟我走”结束在F商音上。

1992年,以《一无所有》获得“爱情”与“幸福”的崔健,创作了一首渴望放弃这一切的《出走》:

太阳爬上来,我两眼又睁开。我看看天,我看看地,哎呀……

我抬起腿走在老路上,我瞪着眼看着老地方。

那山还在,那水还在,哎呀……

多少次太阳一日当头,可多少次心中一样忧愁。

多少次这样不停地走,可多少次这样一天到头,哎呀……

望着那野菊花,我想起了我的家。那老头子,那老太太,哎呀……

还有你,我的姑娘,你是我永远的忧伤。

我怕你说,说你爱我,哎呀……

我闭上眼没有过去。我睁开眼只有我自己。
我没有别的说,我没有别的做,哎呀……
我攥着手只管向前走,我张着口只管大声吼。
我恨这个,我爱这个,哎呀,哎呀……

从“出道”之初的渴望“获得”,到此时的渴望“出走”,崔健在这几年内完成了一个“进去”与“出来”的艺术与人生重要过程,也证实了具有叛逆精神的艺术家对自由理想的永恒追求。

从音乐创作的层面上看,崔健的音乐创作抛弃了一般流行歌曲的格式,艺术手法大胆、富有创造性。在他的音乐中,中国的民族乐器:唢呐、古筝、笛子、箫等,与西方现代乐队中的:吉他、萨克斯管、电子合成器、打击乐器等有机地融为一体。在音乐语汇上,他的作品融进了西方的朋克、爵士,非洲的流行音乐、说唱、摇滚的节拍、律动与旋法,并且将它们与东方的音乐思维现实社会有机地融会贯通。

尽管崔健几乎所有的摇滚音乐作品的内容都涉及现实社会的矛盾和个人情感的挫折等社会问题。但是,崔健一直秉承着艺术家的社会定位,认为他自己是一个艺术家,而非政治家或社会学家。从历史上看,以艺术作品颠覆现实社会秩序、实现个人社会理想与艺术成功的案例比比皆是。此所谓:在“一无所有”中摇滚,在“喋喋不休”的追问和“反思”中赚得个“名利双收”。这,就是崔健及其乐队的“制胜之道”。

“心中的太阳”——李黎夫

李黎夫,作曲家、音乐制作人,黑龙江人。

“文革”结束后,李黎夫、崔健曾领头创作了当时被称为“靡靡之音”的流行音乐,并在中国乐坛刮起“西北风”歌潮。1983年以来,从事影视音乐创作的同时,兼做卡带及唱片的编配工作。先后曾经为谷建芬的歌曲《思念》、《绿叶对根的情意》、《一个篱笆三个桩》,秦咏诚的《我和我的祖国》等做音乐的编配。1986年至1988年间,创作完成了电视剧音乐《父亲》、《雪城》(为该剧创作了《心中的太阳》、《离不开你》等插曲)、《十五的月亮》等30多部。进入90年代后,先后为《梦醒五棵柳》、《北方往事》等30多部电视剧作曲,还先后创作了民族管弦乐《悲歌》、《影调》、《滇南遐想》等,还根据傅抱石、关山月的国画,并借鉴毛泽东诗词《沁园

春·雪》的立意而创作了交响合唱曲,以此描绘中国锦绣江山、讴歌祖国的风土人情。作为一个音乐制作人,李黎夫还多次为中央电视台、北京电视台及地方电视台的春节晚会、元旦晚会、国庆晚会及各种专题晚会作曲。80年代曾任哈尔滨歌舞剧院作曲,期间进入沈阳音乐学院作曲系进修,后进入中央民族乐团任专职作曲。

1988年为电视连续剧《雪城》创作的两首歌曲《心中的太阳》、《离不开你》(均由李文岐作词)成为李黎夫奠定全国影响力的作品,也成为“西北风”潮中的核心作品。其中的《心中的太阳》是该剧中的主题曲,歌曲采用再现三段体结构形式写成,外加一个高亢、悠扬的尾声。A段采用悠扬、自由的散板节奏,具有思忖、沉寂的意境。“大实话”式的歌词,饱含着对自然、社会、人生的不解、疑惑与诘问:“天上有个太阳,水中有个月亮,我不知道我不知道我不知道,哪个更圆,哪个更亮。哎嗨哎嗨呀!山上有棵小树,山下有棵大树,我不知道我不知道我不知道,哪个更大,哪个更高。哎嗨哎嗨呀!”B段开始转为充满活力的快板速度,歌词开始由诘问转变为对人间常态的肯定:“下雪啦,天晴了,下雪别忘穿棉袄;下雪啦,天晴了,天晴别忘戴草帽。”A¹段的旋律不变,只是节律变得富于急迫感、动力感,在这种动力的驱动下,继续开始诘问:“心中有个恋人,身外有个世界,我不知道我不知道我不知道,我应该属于哪一个。哎嗨哎嗨呀!天上有个太阳,水中有个月亮,我不知道我不知道我不知道,哪个更圆哪个更亮。哎嗨哎嗨呀!”这是一个充满了智慧的诘问,“心中的恋人”和“身外的世界”,在一定程度上是一个“鱼和熊掌不能兼得”的矛盾体;现实的事物和虚幻的影像,在一定程度上是一个容易混淆的矛盾体。虽然从表象上看,这是一段幼稚的“大实话”,但是如果深入品味的话,不难理解这是一段充满了禅机的偈语。以新材料写成的高亢、悠扬的尾声,以反复咏唱的“啊,太阳!”结束,寓意作者对人间真理的无限向往与坚定追求。

《雪城》中的另一首插曲《离不开你》,也是一首充满了叛逆精神的男声独唱作品。这首二段体的歌曲的第一乐段以宣叙性的旋法,叙述了“我俩”之间“失衡的爱”:“你敞开怀抱融化了我,你轻拈指尖揉碎了我,你鼓动风雪卷走了我,你掀起波澜抛弃了我!”第二乐段以咏叹性的旋法,唱出了“我”的感慨、愤懑、抗争与一往情深的“爱”:“我俩太不公平,

爱和恨全由你操纵。可今天我已离不开你,不管你爱不爱我!”在旋律写作方面,第一乐段中的前三个乐句都采用“拱形结构”的进行方式,第四乐句则转变为上行、开放性进行方式,并结束在上主音上。第二乐段以“喊叫”式的语气进行、连续重音后移的节奏,揭示主人公的叛逆、抗争与对“你”的爱的执著。需要指出的是:这里的“你”既可以是特定的人物,也可以是非特定的环境。《离不开你》以“痞子”式的人生态度,深刻地揭示了新时期成长起来的新一代青年人对社会、人生、历史的矛盾心态,成为“八十年代新一辈”灵魂深处的另一种声音揭示者。《心中的太阳》和《离不开你》成就了歌手刘欢;刘欢的演绎,也在几日之内使这两首歌曲家喻户晓。

李黎夫以《心中的太阳》中“我不知道”的反复呐喊,完成了对传统人生观的颠覆;以《离不开你》中“可今天我已经离不开你,不管你爱不爱我!”的深情诉说,表达了对祖国、对人生的真挚爱情。他的这些作品与同时代其他作者的歌曲汇集到一起,构成了近乎癫狂的“西北风”潮。

“请到天涯海角来”——徐东蔚

徐东蔚(1948. 9. 19~2001. 5. 1),歌曲作曲家,广东紫金人。

1948年9月19日出生于广东省紫金县。1965年12月参加工作,1981年11月加入中国共产党。1978年至1979年在广东人民艺术学院(现星海音乐学院的前身)音乐系进修班学习。之后,便长期从事歌曲音乐创作和大众艺术的演出、组织、指导、研究工作。历任广东省群众文化艺术馆馆长,中国人民政治协商会议广东省第六、第七届委员会委员,广东省文学艺术界联合会党组副书记、广东省音乐家协会第五届专职副主席,《岭南音乐》杂志社社长,中国音乐家协会理事,中国社会音乐研究会副会长,广东省人民对外友好协会理事。1984年,徐东蔚获广东省政府立功证书;1987年,被评为副研究馆员;1993年,被评为研究馆员;同年,享受国务院颁发的政府特殊津贴。2001年5月1日下午3点30分,在广东省紫金县的郊区,徐东蔚不幸遭遇车祸逝世,终年52岁。

徐东蔚在他的音乐生涯中,特别是在80年代中期以来,创作了大量

深受广大群众欢迎的大众流行歌曲作品。徐东蔚创作的歌曲一直都是以“通俗易懂”、“雅俗共赏”而著称。多年来为了收集音乐创作的素材,徐东蔚的足迹遍布广东全省。沿海地区渔民中甚为流行的渔歌,他能张口就唱,“甚至是上海的越剧,他这个广东人也能唱得很好”。为了给自己的歌曲创作提供更为宽广的素材,徐东蔚收集了大量的民歌,对各种类型的传统音乐都有一定的研究。这些“功课”都使得他的音乐扎根于民族、民间音乐的沃土,有很深的文化根基。与此同时,时代性的风格、时尚化的节律,也是他歌曲作品的另一个基本特征。在 20 余年的歌曲创作历程中,创作的代表性作品有:歌曲《渔家四季尽春光》、《请到天涯海角来》、《重阳九月九》、《当我们同在一起》(唐瑜作词)、《南方之夜》、《珠江行》、《客家人》、《人生何处不相逢》(郑南作词)、《绵绵雨中情》(郑南作词)、《朦胧的雾》(郑南作词)、《雨中之恋》(曾宪瑞作词),歌舞剧音乐《鱼美人》,电影音乐《街市流行曲》,舞蹈音乐《山情》等。徐东蔚还出版了《徐东蔚歌曲选》一集、二集及个人歌曲作品专辑录音带《祝歌》、《南海潮》、《是谁送我红玫瑰》、《深圳——香港》、《南国风情》、《爱情小夜曲》和激光唱片《我的梦在飘雪的北方》等。1998 年,在北京举行了《徐东蔚作品音乐会》。除此之外,还撰写有:《论歌曲产品在文化市场的竞争》、《关于风格》、《精人与精品》等论文多篇。

其中创作于 1983 年的脍炙人口的女声独唱《请到天涯海角来》(郑南作词),是徐东蔚的成名作。词作家郑南在回忆当年他与徐东蔚一起创作《请到天涯海角来》的情况的时候,这样说:“老徐对歌词的要求很严格,总是力求意境与旋律相吻合,尽善尽美。”《请到天涯海角来》原先有 24 句歌词,徐东蔚看过后觉得不满意,认为一首在群众中流传的曲子,歌词不应该那么长。郑南经过几番修改,最后将歌词压缩为 12 句,经过徐东蔚的音乐创作,最终使歌曲成为一首脍炙人口的流行曲。《请到天涯海角来》歌颂的是祖国海南地区的自然美景、丰富物产,作品采用主副歌的结构形式写成。主歌部分由“起承转合”四个乐句组成,快板的速度具有火热的情感,每个乐句前面的切分音开头,渲染了歌曲的火热气氛。四段歌词分别从不同的季节、层面讲述了海南地区的美景与物产。副歌的乐句以模进的手法写成,节拍拉长、变成悠长的呼唤句“来呀,来呀!”最终结束在开放性的“mi”上,给人以余味无穷的联想。

总之,民族化的旋法、时代性的语汇、时尚化的节律,是徐东蔚歌曲

创作之所以取得全国影响力的基本因素。也是我们应当予以总结、继承的遗产。

“信天游”新唱——解承强

解承强(1954. 6. 12~),流行歌曲作家,媒体经营者。祖籍山东荣成。

1954年6月12日,出生于广州市的一个军人家庭。受父亲爱好演奏手风琴和母亲爱好演唱京剧的影响,谢承强自幼就对音乐产生了浓厚的兴趣。早年曾经与李海鹰一同考入广州音乐专科学校(现星海音乐学院的前身),谢承强没有进入音乐学院,却选择进入广州军区战士歌舞团担任大提琴演奏员。在担任乐队队员的同时,利用业余时间师从广东省歌舞剧院的杨庶正学习作曲。之后,为了较为系统地学习作曲,谢承强进入上海音乐学院,师从著名作曲家王建中学习。学成回团后,在战士歌舞团里兼任作曲指挥。1984年从部队转业进入广东省歌舞团。为了适应社会音乐生活的变化,广东省歌舞团于1984年组建了以演奏港台流行歌曲为主的“广东省轻音乐团”,解承强与原来在广州乐团担任中提琴演奏员的张全复和广东省歌舞团的毕晓世一同加盟了这个轻音乐团。解承强在这个团里担任作曲指挥,毕晓世担任指挥,张全复演奏电信司。解承强自80年代开始,就从事流行歌曲的创作。他经常与毕晓世、张全复一同讨论歌曲的创作问题,他们都感觉三个人在一块合作的力量特别强。当时他们的一位朋友到北京参加音乐学术交流会议,回来以后告诉他们北方音乐圈内的人认为南方的音乐全是“小调调”,成不了气候。这个信息使他们受到刺激,决心要干点成绩出来。从何处着手?他们决定从正处于萌芽阶段的“广东原创音乐”领域打开突破口。他们在广州市沙河顶的大排档一起吃“消夜”,食肆的收音机里播着流行音乐,声音通过空气传播过来。张全复的灵感突然而至:我们要做的,不正是在中国乐坛吹起一股新空气,传播新音乐吗?他的“新空气”的提议一出,立刻获得大家的肯定。于是,新时期中国流行音乐历史上第一批影响较大的音乐组合“新空气”诞生于世。《新空气》的歌词表达了他们的雄心壮志:“从前脚下没有路,我们走出来,狂风暴雨过天边。从前脚下没有路,我们走出来,生命充满新空气。”与此同时,解承强也自己独立创作流行歌

曲作品。创作于 1986 年的《信天游》，与当时的《一无所有》、《黄土高坡》、《我热恋的故乡》等歌曲一起，成为新时期中国流行歌曲成熟的标志性作品，在国内吹起一股强大的“西北风”。1987 年解承强借鉴西方摇滚乐队和中国传统曲艺的艺术手法，创作了新时期中国大陆的第一批说唱歌曲《脸谱》。1988 年是“新空气”创作组合丰收的一年，年初参加北京举办的以环保为主题的“第二届百名歌星演唱会”。解承强根据一个真实的故事，写出了新时期第一首以“环境保护”为主题的流行歌曲《一个真实的故事》（又名：《丹顶鹤的故事》），还与其他二人合作创作了合唱歌曲《世界只有一个地球》等。1991 年“新空气”推出了第二张专辑，其中的《音乐人说》用一种轻松调侃的调子，叙述了迷惘的心境。歌中唱道：“这样一个夜晚，街道已荒凉，开始了我们的音乐方向。谁也不能忘，曾经付出的，在音乐之中，我才是巨人，在你面前，却显得如此陌生。”在艺术成功的同时，解承强也书写着商业成功的神话：80 年代末，为广东太阳神集团创作的广告音乐，拿到了当时广告音乐的天价 30 万元人民币。目前，解承强正在从事大众流行音乐、广告音乐的创作与传播事业。

自从 80 年代中期“出道”以来，解承强创作了一大批广为流传的流行歌曲。其中代表性的歌曲有：《信天游》、《一个真实的故事》、《为我的今天歌唱》、《祈求》、《这里的冬天不下雪》等。除此之外，他还从事广告音乐、先锋试验音乐的创作与传播工作。

创作于 1986 年的《信天游》（刘志文、侯德健作词），是解承强走向全国乐坛的标志性作品，也是中国流行音乐“西北风”潮流中的代表作。信天游，又称为“顺天游”，主要流行在陕西北部和与之接壤的宁夏、甘肃的东部、山西西部、内蒙古西南地区。音乐由上下句的乐段构成，唱词的字数没有严格的规定，但是往往比较对称。传统信天游的内容主要以爱情和申诉两个方面，基本曲调大约有一百余种。解承强按照传统“信天游”的创作方法，并赋予新型的文化理念。歌中唱道：“我低头向山沟，追逐流逝的岁月，风沙茫茫满山谷，不见我的童年。我抬头向青天，搜寻远去的从前，白云悠悠尽情地游，什么都没改变。大雁听过我的歌，小河亲过我的脸，山丹丹花开花又落，一遍又一遍。大地留下我的梦，信天游带走我的情，天上星星一点点，思念到永远。”仅从歌词本身，我们难以发现曲

作者在歌曲本体赋予的新型文化理念。这些信息主要包含在摇滚的语言陈述、激越的节奏律动、酣畅的情绪宣泄中。在歌曲的结构方面,采用了两段体的结构形式;在歌曲旋法方面,采用上下句乐段对称进行的组合手法。第一乐段陈述的内容以描述为主,第二乐段以张扬的情感表现为主。两个乐段在内容上、情绪上都具有较大的对比。《信天游》诞生之初,由广州市一位名不见经传的歌手王斯演唱过,但反响不大。后来这首歌由当时“走红”歌手程琳在中央电视台1987年春节联欢晚会上演唱了这首歌,立刻引起轰动。该作与《一无所有》、《黄土高坡》等一起成为大陆地区“西北风”的“源头”。与当时的电影《红高粱》、《老井》等一起形成中国“黄土文化”风起云涌的文化景观。为新时期中国大陆地区流行歌曲的成熟与发展,做出了重要贡献。

1989年解承强创作环保题材的流行歌曲《一个真实的故事》(又名:《丹顶鹤的故事》,陈哲、陈雷作词)。歌曲是根据一个真实的故事创作的:1987年,东北姑娘徐秀娟来到苏北盐城的黄海滩涂,开始了人工驯养丹顶鹤的创举。姑娘从黑龙江扎龙自然保护区带来的3只鹤蛋在低纬度孵化成功的奇迹,一时轰动了全国。3年后秋季的某一天,徐秀娟为寻找飞入茫茫苇丛的丹顶鹤不幸沉入沼泽地。歌曲以叙事歌的形式展开,首先在乐队前奏的衬托下,由旁白讲述这个故事的梗概:“有一个女孩她从小爱养丹顶鹤,在她大学毕业以后,她仍回到她养鹤的地方。可是有一天,她为救那只受伤的丹顶鹤,滑进了沼泽地,就再也没有上来。”之后便进入歌曲的主体部分。歌中唱道:

走过那条小河,你可曾听说?
有一位女孩她曾经来过;
走过这片芦苇坡,你可曾听说?
有一位女孩,她留下一首歌。
为何片片白云,悄悄落泪;
为何阵阵风儿,轻声诉说。
呜!啊!
还有一群丹顶鹤,轻轻地、轻轻地飞过。
走过那条小河,你可曾听说?
有一位女孩她曾经来过;
走过这片芦苇坡,你可曾听说?

有一位女孩,她再也没来过。
只有片片白云,为她落泪;
只有阵阵风儿,为她唱歌。
呜! 啊!
还有一群丹顶鹤,轻轻地、轻轻地飞过。
啊!

悲戚、深沉的歌曲旋律,具有叙事歌曲和抒情歌曲的综合质素。歌曲的旋律进行手法比较简单,采用非再现二段体的结构。A 段由四个乐句组成,两段歌词在这个乐段内反复进行,这个乐段的音乐风格是宣叙性的,每个乐句开头的两个小节都是建立在由“la”、“do”两个核心音组成的固定动机上。当乐句陈述到第三乐句“轻声诉说”之后,在第四乐句出现之前,在全曲的最高音“mi”上,加入了无具体语义的衬词“呜”、“啊”,这是陈述到女孩死亡后,主人公呜咽、悲戚情感的自然流露。B 段整个乐段都建立在没有具体的语义衬词“啊”上,是一个咏叹性的乐段,表现了作者对女孩命运的无限感慨。

2002 年 6 月 5 日,舒勇与解承强合作,用行为艺术的方式创作环保艺术作品。具体做法是:在现场准备十几台打印机及吉他、电子琴等各种乐器。先播放一段破坏环境的新闻资料。解承强用电子琴演奏环保主题流行歌曲《丹顶鹤的故事》的曲调,舒勇穿着绿色天使服装开始说唱。穿着古代士兵戏服的工作人员,用打印机不断打印各种动植物的形象,递给观众,请观众签上“爱护环境,人人有责”等环保语言,然后工作人员将这些图片回收,并随意地摆在现场。舒勇开启摆在中央的一台电视机,电视机里出现人类破坏环境的各种行为。电视机的旁边有几十只小乌龟向四周围爬,10 分钟后,解承强停止演奏。舒勇弹起吉他,开始演唱环保歌曲。唱完这些歌曲之后,解承强又开始演奏《丹顶鹤的故事》,舒勇开始朗诵文章。10 分钟后,解承强又停止了演奏,舒勇又开始弹起吉他唱环保歌曲。唱完后,解承强与舒勇又重复前面的行为。经过这样几次不断延续,直至工作人员将打印出来的各种动植物图像铺满现场。此时舒勇与解承强都停止了音乐演奏,舒勇将电视机推倒,破坏自然环境的画面消失。此时,现场表演全部结束。最后将这些图片收集形成一张大型环保作品,捐献给环保艺术馆。

2000 年创作了反映西藏风土民情的大型乐舞《珠穆朗玛》。为了完

成这部“历史上最完整的西藏大型乐舞”，担任音乐总监的解承强三次进藏采风，行程数千公里，甚至还为自己取了个藏族名字，叫“强巴多吉”。在实地采风过程中，“强巴多吉”渐渐融入西藏的文化之中，为《珠穆朗玛》的创作打下了坚实的基础。为了展现一个真实的西藏风情画卷，解承强还摒弃了传统的记谱、编曲的制作方式，用电脑对实地录制的音响直接进行加工。《珠穆朗玛》的创作手法主要有：1. 解承强采用了大量真实的西藏环境音响，诸如：大昭寺的风铃声、雅鲁藏布江的水声、牧民的歌声等。2. 乐舞中使用的许多乐器，都是来自布达拉宫具有一千多年历史的文物，诸如：铜钦、钹等。3. 解承强还将藏族少女日常谈话时所用的俚语、腔调融入其背景音乐中，真实再现了西藏的生活场景。4. 在舞蹈方面，解承强等人将西藏古老的“宣舞”直接有机地移植到舞台上，使之焕发出新的魅力。5. 解承强惊奇地发现：藏戏男演员的唱法，和意大利的美声唱法几乎一样，所以就大量地运用“藏戏”的材料。在使用的时候，他没有给藏戏编配任何现代乐器声部，因为在他看来“多一件乐器都是多余的”。《珠穆朗玛》于2000年10月18日至19日在广州中山纪念堂首演，受到广泛关注。

解承强以《信天游》新唱“成名”，以广告音乐创作与传播“立业”，以先锋试验艺术“开拓”。从他的这些作品与活动中，我们不难发现一颗不安分的、探索不已的心灵悸动的脉搏。

第三节 “挑战听众”的人——谭盾

谭盾(1957～)，作曲家、指挥家，湖南长沙人。

1957年出生于湖南长沙。小学时期就能够演奏二胡、笛子、小提琴等乐器。“文革”期间曾经在湖南农村种田，1976年进入湖南省京剧团担任小提琴演奏员。1977年考入北京中央音乐学院作曲系，先后师从赵行道、黎英海等教授学习作曲。1983年毕业后，直接升入本院继续攻读作曲专业硕士学位，1985年获得中央音乐学院硕士学位。在北京读书期间，曾经三次举办个人作品音乐会。其中的一些作品先后在国内外作曲比赛中获得奖项。1986年谭盾获得美国哥伦比亚大学奖学金，远赴美国纽约的哥伦比亚大学音乐学院师从 M. Davidovsky、G. Edwards

和周文中教授等,攻读音乐艺术博士学位。1992 年以《死与火——和画家保罗·克利的对话》获得哥伦比亚大学的博士学位。从此以后,谭盾便活跃在世界与中国的乐坛上。在进入美国社会以后的这些年来,谭盾以敢于挑战传统观念的大胆实践与成果,先后获得多项国际作曲比赛大奖和为数众多的荣誉。他的作品经常在一些国际艺术节、主要音乐厅、歌剧院、电台、电视台中演播,颇受西方现代主流音乐家的赏识,并被日本现代著名作曲家武满彻誉为“当今最杰出的作曲家之一”。获得的国际大奖与国际荣誉主要有:格文美尔古典作曲大奖(Grawemeyer Award)、格莱美大奖(Grammy Award)、奥斯卡最佳原创音乐奖(Academy Award),电影《卧虎藏龙》音乐获得奥斯卡金像奖(2001)、美国音乐协会(Musical America)2003 年度“最佳作曲家”。美国 Tanglewood Festival 国际现代音乐节的艺术总监(1999),英国伦敦艺术中心(Barbican Centre)现代艺术节总监(2000),比利时广播电视交响乐团多媒体音乐季艺术总监等。作为一位指挥家,谭盾经常在世界乐坛上巡演 20 世纪古典音乐及现代音乐作品。以其鲜明和具挑战性的音乐观念,指挥世界各主要乐团的演出。曾经先后合作演出过的当代最重要的乐团包括:荷兰皇家爱乐乐团,洛杉矶爱乐乐团,波士顿交响乐团,法国国家交响乐团,美国费城交响乐团,英国 BBC 交响乐团,加拿大蒙特利尔交响乐团,日本 NHK 交响乐团,法国里昂交响乐团,悉尼交响乐团,巴西圣保罗交响乐团,伦敦小交响乐团及中国爱乐乐团等。

从 1978 年创作两部钢琴小品(《儿童日记》、《关于湖南乡音的八首小品》)开始,谭盾的音乐创作生涯已经历时数十年。之后,先后创作的主要作品有:管弦乐《离骚》(1979~1980),室内乐《风·雅·颂》,为二胡与扬琴《双阙》(1982),民族弹拨乐组曲《金木水土土》、《琵琶协奏曲》,管弦乐《自画像》(1983),箫与箏《南乡子》(1984),室内乐《道极》(1985),民族管弦乐《西北组曲》(1986),祭祀歌剧《九歌》,民族管弦乐《六月雪》(1989),管弦乐《乐队剧场 I: 坝——为 11 个陶坝、乐队及乐队队员的人声而作》(1990),管弦乐《死与火——和画家保罗·克利的对话》(1992)、《乐队剧场 II: Re——为散布的乐队、两个指挥及现场观众而作》,室内乐《纪念 19 个“操”》,试验音乐《金瓶梅——为纸而作的音响音乐》(1993),室内乐《鬼戏》(1994),管弦乐《安魂曲与摇篮曲》,歌剧《马可·

波罗》(1995),管弦乐《红色预报:乐队剧场Ⅲ——为女高音、音像、磁带与乐队而作》(1996),大提琴与管弦乐《交响曲 1997:天·地·人》(1997),歌剧《牡丹亭》(1998),管弦乐《永恒的水——为“水乐”与乐队而作》(1998)、《乐队剧场Ⅳ:门——为女高音、京剧演员、日本木偶戏、弦乐队、多媒体而作》(1999),协奏曲《卧虎藏龙》,管弦乐《水祭——为女高音、低男中音、小提琴、大提琴、三件打击乐、采样器、室内混声合唱队而作》(2000),多媒体交响协奏曲《地图——为大提琴、多媒体与管弦乐队》(2002),管弦乐《乐队剧场 O》(2003)等。

早在中央音乐学院作曲系读大学的时候,谭盾就以敢于“挑战听众”、“挑战权威”、“挑战传统”而著称。进入 21 世纪后,依然故我。在音乐创作观念上,从外来因素看,谭盾更多的是受到了约翰·凯奇(John Cage,1912~1992)的影响;从内部因素看,楚文化中“诡谲”、“神秘”的“巫术”文化因素,对谭盾的音乐创作影响至深。纵观谭盾数十年的新音乐创作历程,可以将之分为两个阶段:第一个阶段从 1977 年进入中央音乐学院学习至 1986 年离开北京,进入美国哥伦比亚大学攻读博士学位;第二个阶段从 1986 年进入美国以后开始。

由于谭盾是新时期中国“新潮音乐”的“始作俑者”之一,所以他第一个阶段的作品,具有新时期“新潮音乐”初期阶段的基本特征:将中国古老的民族文化的题材,与 20 世纪西方现代作曲技法相互结合;将渴望思想解放的政治诉求,与创新精神的新音乐创作合二为一。为了实现这个艺术目标,谭盾这个时期的新音乐作品在乐队的“编制”方面做出了一系列在当时看非常大胆的探索,通过非常规的乐器组合、非常态的乐器演奏法、非规范的音高组合关系等,使古老的民族乐器发出了不同凡响的新型音响。这些成果的标志性作品就是《风·雅·颂》、《拉弦乐组曲》、《道极》等。值得注意的是,这些作品的探索与实验,都是在传统的音乐展示方式之内进行的。第一个阶段的代表性作品有:管弦乐《离骚》、室内乐《风·雅·颂》、《琵琶协奏曲》、箫与箏《南乡子》、室内乐《道极》、民族管弦乐《西北组曲》等。

创作于 1979 年至 1980 年间的《离骚》是一部单乐章的管弦乐作品,该作于 1981 年获得中国首届交响音乐评奖活动中的“鼓励奖”。作品采用屈原的同名诗作作为创作题材,通过管弦乐队的陈述与展开,展示作曲家个人对文学名著《离骚》的读后感受,表现屈原热爱祖国、刚正不阿

的人格精神和“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的人世情怀。为了突出作品的中国风格、古雅气质，谭盾在乐队中加入了箫、板鼓、碰铃等特色乐器。《离骚》采用奏鸣曲式的结构形式写成，引子是一个相对独立的结构部分，由两个音乐主题组成：第一个主题是“邪恶势力”主题，用自由调性的手法写成；第二个主题是箫的独奏主题在 d 角调式上呈现，音乐具有古雅的风韵、质朴的气质。在主部主题的处理方面与传统的写作方式所不同的是：谭盾在创作主部主题的时候，却将三条旋律以复调的进行方式并置在一起，使之富于雕塑感、多面性。抒情性的副部主题由大提琴与小提琴作复调对话式进行，五声性的旋律通过模进、等音转调等手法分别在 $\sharp C$ 羽、 $\sharp d$ 羽、 $\flat B$ 宫、 G 宫、 $\sharp C$ 羽等调式上循环陈述。这个主题是对屈原浪漫主义情怀的集中刻画，表现了屈原对未来的无限渴望。展开部以主部主题为核心展开，谭盾将主部主题的三个旋律，以复调和主调的创作手法，分别进行横向与纵向的展开与发展，跌宕起伏的矛盾冲突，充分表现了屈原坚贞不屈的奋斗精神。再现部是对前面材料的总结性再现，并且将引子箫独奏的主题作为再现部中的插部，以此感慨屈原个人的悲剧性命运，叹息人世间的陷害忠良、邪恶压倒正义的丑恶现象。谭盾在《离骚》的创作中，做出了一些在当时看来比较新颖的探索，这些探索虽然还比较稚嫩，但是在当时看来还是具有一定积极意义的。这些探索主要体现在：1. 配器色彩方面的中西合璧。首先，为了在音响上突出中国风格，作曲家有选择地采用了箫、板鼓、碰铃等中国乐器。以箫的独奏表现古代文人忧国忧民、沉思感慨的意境，有着其他乐器所不可比拟的优势，但是由于箫的音量比较小，所以在乐器声部的平衡上需要做得细腻、力度的变化幅度就应当比较小，从作品自身看谭盾的这些做法都为艺术构思的表现起到了积极的促进作用；板鼓和碰铃的采用，是为了增强戏剧性氛围的烘托，板鼓的加入在加强矛盾冲突的戏剧性方面，碰铃的加入在拉宽管弦乐队的音响幅度方面，起到了较好的促进作用。其次，为了丰富乐队的表现力，作曲家在当时创造性地以管弦乐队的合奏方式，模仿古琴的“吟猱绰注”的演奏效果，箏的滑奏、压弦等音响色彩，琵琶的扫弦，京剧锣鼓经中的〔急急风〕节奏等。这些手法为丰富管弦乐队的音响色彩、加强管弦乐队的中国风格，也起到了创造性的促进作用。2. 和声配置方面的新型尝试。为了表现压抑的情感和悲伤的心理，谭盾在这里运用了大量的西方现代的和声手法，诸如：调性重叠、音

块等。谭盾在自己创作生涯的初期就采用传统楚文化的精华作为自己的创作题材,其中浪漫抒情的气质、深邃诡谲的氛围,为谭盾后来的创作确立了基本艺术风格和音乐审美趣味。

创作于1982年的第一弦乐四重奏《风·雅·颂》,于1983年在德国德累斯顿举办的“国际威柏室内乐作品比赛”中获得二等奖。这个作品是谭盾个人音乐创作历程中第一部获得国际声誉的作品。谭盾根据自己对《诗经》的理解,根据《诗经》的分类,将之分为《风》、《雅》、《颂》三个乐章。其中的《风》是地方民歌,《雅》是朝廷的飨礼音乐,《颂》是宗庙祭祀音乐。第一乐章采用奏鸣曲式的结构形式写成。乐章由三个基本主题构成,引子的主题采用作曲家本人在广西金秀县瑶族地区采风获得的古老的民歌《开天辟地》的材料,古歌典型的减五度进行方式,为作品披上了一层质朴的色彩、古老的风韵,为听众带来了遥远的气息。这个材料被作曲家处理成中提琴独奏的引子主题,减五度的进行被丰富的中提琴演奏技法装饰得更为质朴。主部主题由中提琴奏出,由慢而快,充满了自信、向上的奋斗精神;副部主题由小提琴奏出,具有古老民歌的质朴美、气息悠长的歌唱气质。为了突出音乐的传统风情,谭盾借鉴西方现代音乐的创作手法,在弦乐器(尤其是中提琴)的演奏法方面做出了一些在当时看来是较为新颖的探索。第二乐章采用慢板进行、抒情风格的再现三部曲式的结构形式写成。A段的旋律由十二音序列的手法组合而成,节奏由“松”而“紧”、再由“紧”而“松”,好像是在期待着某种美好事物的到来;B段的旋律采用了中国传统琴曲《梅花三弄》的引子材料创作而成,成为第三乐段呈现的过渡性段落;A¹段是对《梅花三弄》主题的直接引入,由小提琴声部模仿古琴的音色奏出。自此,乐章进入高潮部分,也随即结束。为了充分体现这个乐章的“雅致”风格,谭盾由独奏小提琴以泛音的形式演奏《梅花三弄》主题,由大提琴在低音声部予以齐奏,在这两件乐器的“空当”处,加入第二小提琴和中提琴的拨奏。这样处理,使得音响律动丰富、旋律的韵味古雅,为表现内容起到了较好的促进作用。第三乐章采用快板的单主题变奏曲式的结构形式写成,这个乐章的主题表面上是新的,但是它却是前两个乐章基本材料的有机组合。在这里,谭盾用弦乐器模仿中国古琴和琵琶的演奏手法和音响特征,刻意表现中国古代社会祭祀祖先、崇尚先祖的意境。在这部弦乐四重奏中,谭盾刻意打破当时居于正统地位的一些创作手法,采用一些诸如:模糊调性、多

变节奏、参差律动、加厚和声的手法。由于这些手法的采用,使得作品一经首演便成为听众议论的焦点,谭盾也成为当时第一批敢于“挑战听众”的新音乐家。

完成于1985年的《道极》,是谭盾根据自己当年回湖南故乡参加外祖母葬礼时的感受而构思创作的,作品完成后于同年在北京首演。当时的名称是:《乐队与三种音色的间奏》(首演时的人声演唱者:王立夫,低音单簧管:朱小秋,低音大管:刘畅,指挥:韩中杰),翌年改名为《道极》。其中的主要唱段、配器、结构的设计,都是根据湖南人传统“道场”的民间习俗创作而成的。作品以自由无调性手法写成,其结构与中国传统“散慢中快散”结构方式有着一致性,音乐风格具有冷漠的情感特征和苍凉的气质类型,形象地塑造了“道场”内的人群对神鬼的敬畏和崇拜之情。作品的创作手法、艺术风格与美国作曲家乔治·克拉姆(George Crum, 1929~)的著名作品《远古儿童之声》(*Ancient Voice of Children*, 1970)有着异曲同工之处。节奏手法以散拍子为主,缺乏规律性的律动感。力度变化以突然的强弱变化为主,给人以毛骨悚然的感受。旋律手法以原始性风格为主,有机融入富于特色的地方音调。乐队编制以击乐器和管乐器为主,并加入一些非常规演奏法。作曲家试图在这里表现原始的音响、粗犷的情绪、神秘的氛围。该作是他国内学生阶段的最后一部作品,诞生后曾经先后获得美国“巴托克国际比赛”首奖(1989)、东京“依里诺国际比赛”首奖(1990)、荷兰“国际现代音乐节”最佳作品奖(1989)、“20世纪华人音乐经典入选曲目”(1993)。

从1986年谭盾出国至21世纪初叶的几年内,可以称之为谭盾创作生涯的第二阶段。这个阶段的前几年(1986~1990)是他的“过渡期”。1987年创作的将京剧音调与十二音技法融会在一起的《戏韵》,1988年创作的将中国戏曲音乐、道白与抽象的现代音乐语言相渗透结合的《八种颜色》等,从技法到音响看,都是第一阶段风格的延续与发展。在1989年创作的祭祀歌剧《九歌》中,这种风格开始出现了一些微妙的变化——开始借助于音乐表现手法、形式之外的东西来展示自己的艺术。谭盾第二阶段的创作主体,主要集中在乐队剧场(Orchestra Theatre)系列、歌剧、管弦乐、室内乐、多媒体音乐等领域内。第二个阶段的代表性作品有:歌剧《九歌》、《马可·波罗》、《牡丹亭》,管弦乐《乐队剧场Ⅰ:坝》、《死与火——和画家保罗·克利的对话》、《乐队剧场Ⅱ:Re》、《红色

预报:乐队剧场Ⅲ》、《永恒的水》、《乐队剧场Ⅳ:门》、《水祭》,室内乐《纪念19个“操”》,室内乐《鬼戏》,大提琴与管弦乐《交响曲1997:天地人》,电影音乐《卧虎藏龙》、《英雄》,多媒体交响协奏曲《地图》等。

1989年5月12日首演于美国的祭祀歌剧《九歌》^①,是进入美国主流社会以后谭盾创作的又一部楚文化题材的作品,这部作品曾经获得美国纽约州的“委约作曲奖”。在乐队方面谭盾摒弃传统管弦乐队的分类方法,而是使用中国古代“丝竹金木革”的分类法,并且还自制了一批敲、吹、弹、拉类的陶质乐器。8位乐器演奏者须身兼数职,完成多种乐器的演奏任务。在结构上,《九歌》由9段音乐组成;在剧情上,《九歌》一方面继承了古代祭祀仪式的传统结构和表现方式,另一方面也继承了屈原文学名著中的基本内容。第1段《日月兮》的规模较大,它也相当于全曲的引子。在创作时,谭盾将屈原诗作以湖南话反复吟诵着,从中捕捉音乐旋法。先由指挥用英语吟诵原诗第5段《大司命》的诗句“一阴兮一阳,众莫知兮余所为”。之后,指挥又吟诵原诗第1段《东皇太乙》中的“杨枹兮附鼓,梳缓歌兮安歌,陈芋瑟兮浩倡”,“吉日兮良辰,穆将愉兮上皇”。这种从语言中捕捉韵律、音节的做法,立刻给人以新颖别致的感受。在指挥吟诵的同时,打击乐的进入塑造了一个热烈、喧闹的场景,人声和管乐器也以即兴演奏的形式参与到这个场面中来。之后,音乐立刻变得安静起来,古琴与埙同时用极弱的长音作为背景,引出了女声与男声的吟诵原诗第2段《云中居》的音调:“灵连蜷兮既留,烂昭昭兮未央,謇将憺兮寿宫,与日月兮齐光,龙驾兮帝服,聊翱游兮周章。”第1段《日月兮》的尾声部分出现了男声和女声演绎的两个旋律段落,并最终在男声独唱的旋律中结束。第2段《河》是一个较为短小的结构。先由节拍自由的鼓声引入,然后依次进入陶埙、古筝、磬、琵琶等乐器,它们各自以自由的节拍演绎着各自的音调,间或插入人声片断。第3段《水巫》是一个情绪热烈的乐段,排鼓以弱音反复着一个节律,其他类鼓随之相继融入。在这个背景下,唢呐以自由节拍演绎具有浓郁民间风格的旋律,同时加入人

①《九歌》乃《楚辞》篇名,原为传说中的一种远古歌曲的名称。《楚辞》的《九歌》,是战国楚人屈原据民间祭神乐歌改作或加工而成。共十一篇:《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》。《国殇》一篇,悼念和颂赞为楚国而战死的将士;多数篇章,则皆描写神灵间的眷恋,表现出深切的思念或所求未遂的哀伤。王逸说是屈原放逐江南时所作,当时屈原“怀忧若苦,愁思沸郁”,故通过制作祭神乐歌,以寄托自己的这种思想感情。但现代研究者多认为作于放逐之前,仅供祭祀之用。

声的欢呼声、喊叫声。中段由男女声交替着吟诵着原诗第八段《河伯》的英文诗句：“灵何为兮水中？乘白鼋兮逐文鱼”，“与女游兮河之渚，流澌纷兮将来下”。最后乐段在热烈的欢呼声中结束。第4段《少大司命》来自原诗中的《大司命》和《少司命》古人以为大司命是管人之生死的寿命之神，原诗中的《大司命》是祭大司命的祭歌；古人认为少司命是主宰儿童命运的女神。因为她是一位年轻美貌的女神，所以原诗中的一些章节也描述了人神爱恋的情节。歌剧中的《少大司命》是一个富于韵律感的乐段，其中有大量的旋律部分。开始处由马林巴、颤音琴以模进的形式先后进入，在乐队极弱音背景的衬托下，两部女声唱出了具有楚地民歌色彩的旋律。歌声后三支唢呐以嘈杂的不协和音进入，男声吟诵的音调惨淡、气氛阴沉，以此对古代楚地丧葬场景进行描述。第5段《遥兮》是富于世俗风情的生活画面，首先由人声唱出没有特定语义的衬词性曲调，男女声相互模仿进行。表现具有山地民歌风格的对唱或“赛歌会”，声部之间相互竞争、相互“拔高”。男女声部以大二度的音程，并置在一起演唱富于原始律动的节律。随着人声结束，打击乐器组和拨弦乐器组奏出一个轻松、欢庆、愉悦的合奏片断，至此第5段音乐也随之结束。第6段《蚀》是对自然界恐怖力量进行表现的乐段。第7段《山鬼》中的人声用拼音的方式吟诵原诗第9段《山鬼》中的部分七言诗句，山鬼即一般所说的山神，因为未获天帝正式册封在正神之列，故仍称山鬼。原诗的本篇是祭祀山鬼的祭歌，叙述的是一位多情的女山鬼，在山中采灵芝及约会她的恋人。排箫以向上滑奏的手法，陶埙以凄凉、惨淡的音调引出了女声吟诵：“余处幽篁兮终不见天，路险难兮独后来；表独立兮山之上，云容容兮而在下。”在凄惨的“哭腔”的伴唱中，一个男声念出了一段且歌且舞的“锣鼓经”，其中又插入了一段女声四重唱。第8段《死难》的唱词取自原诗中的第10段《国殇》，原诗是祭祀保卫国土战死的将士的祭歌：

操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接；旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先；凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤；霾两轮兮絏四马，援玉抱兮击鸣鼓；天时怱兮威灵怒，严杀尽兮弃原野；出不入兮往不反，平原忽兮路遥远；带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不惩；诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌；身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄。

乐段一开始战鼓轰鸣,男声反复吟诵着战争内容的歌词,随着战争氛围的增加,男女声部与琵琶一同唱(奏)出《十面埋伏》的核心音调。突然,一声撕心裂肺的惨叫闯进来,男低音反复吟唱着“弃原野”的歌词,以暗喻将士的陈尸疆场,接着便是女性悲痛欲绝的哭泣。之后,音乐进入战争场面的描写部分,战马嘶鸣、刀光剑影、人声鼎沸的音响混合在一起,作曲家把尸横遍野、满目疮痍的古战场营造得令人发指。第9段《礼》是全剧的尾声。首先由指挥吟诵在第一段出现过的诗句“一阴兮一阳,众莫知兮余所为”,全体参与演出的人员一起呼喊、敲击、吹奏后,就由男女声降低四度反复演唱着第1段中的旋律片段,以此构成与第1段的呼应关系。男声以 fff 的力度吟唱原诗第11段《礼魂》的诗句。随着吟诵结束,音乐以 ppp 的力度在E音上结束全曲。祭祀歌剧《九歌》以怪诞的音调、抽搐的节奏、前卫的手法,对原诗中的部分意境作出了一定程度上的表现,歌剧以变形、抽象的表现主义的艺术风格刻画了作曲家个人心目中神、鬼、人的神秘关系。

创作于1992年的管弦乐《死与火——和画家保罗·克利的对话》,是谭盾获得美国哥伦比亚大学博士学位的毕业作品。该作由指挥家James Levine指挥纽约大都会歌剧院管弦乐团做世界首演,1993年3月27日,由谭盾本人指挥BBC交响乐团首演于苏格兰。该作的创作灵感来自瑞士画家保罗·克利(Paul Klee, 1879~1940)的绘画作品,保罗善于在绘画中借用音乐的形式,其作品与理论对现代艺术有较为重大的影响。《动物园》(1918)、《少女的冒险》(1922)、《阿拉伯之歌》(1932)和《死与火》(1940)是保罗·克利影响较大的主要绘画作品。1988年,谭盾在纽约参观了保罗·克利的画展,被他的作品深深吸引,受画家作品中的幽默感和带有宿命的艺术观念的启发,谭盾酝酿、创作这部作品的时间长达5年之久。在实际创作中,作曲家只用了20天的时间就完成了全曲的全部写作。作品的标题大多直接取自保罗绘画作品的标题,表现的是作曲家与这些绘画作品的心灵互动与对话。《死与火——和画家保罗·克利的对话》的展示方式是不留间隙、连续演奏。作品共分为3个组成部分、7段间奏曲。第一部分《肖像》以弦乐队演奏。开始由弦乐器在低音区演奏出一个“爬行的动机”,这个动机在经过一段发展以后演变成高音区的痛苦呻吟。小提琴与低音提琴奏出一个复调进行的对话,很快就被铜管乐器的小二度滑奏打断。在铜管乐器的带动下,弦乐器也

开始滑奏,震撼人心的定音鼓主题音型和乐队的全奏贯穿于其中。之后“爬行的动机”再现。在一阵木管、铜管的密集音响和喧嚣的人声之后,乐队进入安静的氛围之中,仿佛传来了一阵阵蚊子的哼鸣声,土巫像幽灵一样自远而近蹒跚而来,手舞足蹈。此时,嘎声器、哨声、用木管哨嘴模拟的婴儿声、类似于梦呓的道白声依次展开;在丰富配器手法的推动下,谭盾将乐队引导至“癫狂”境地,形象刻画歇斯底里大发作的“酒狂精神”。第二部分《自画像》以弦乐队演奏,采用6首巴赫钢琴音乐的主题进行“拼贴”处理,以此表现虚无缥缈的梦幻境界和具有宗教色彩的理想境界。第三部分《死与火》以管弦乐队演奏,是全曲的“点题”乐章,也是作品的尾声。首先,由弦乐器组中的大提琴和低音提琴奏出一个时间长达2分钟的冗长乐音,以此刻画曹雪芹所谓“白茫茫一片真干净”的境地,还象征在惨淡的废墟下面正在孕育着蓬勃的生命。此时,“爬行的动机”再现,结束的钟声响起,作品进入尾声部分。《死与火——和画家保罗·克利的对话》在乐队色彩的调配、音响力度的变化、段落连接的手法、艺术构思的展开等方面,都做出了大胆的新探索。

创作于1992年的管弦乐《乐队剧场Ⅱ:Re——为散布的乐队、两个指挥及现场观众而作》是应日本桑托利音乐厅(Suntory Hall)委约,在美国创作完成的,1993年7月1日首演于东京的桑托利音乐厅,东京交响乐队演奏,岩城宏之、谭盾联合指挥。1994年1月9日,IDG国际数据集团赞助的首届IDG世界名人、名作系列演出活动在北京举办,在这次活动中由原中央乐团演出了这部作品,谭盾、王甫建联合指挥,北京音乐台现场直播。“乐队剧场系列”中的“乐队剧场”概念是作曲家创作的,就是将管弦乐队、戏剧形式与观众的参与相结合的表演形式进行作品的演绎。谭盾认为:“西方古典主义音乐逐渐使演奏和演唱分离开来,而我的‘乐队剧场’却根据‘人文艺术’的观点,要让演奏和演唱重新结合起来。在我的‘乐队剧场’中,演奏员要参加喊、唱,指挥也要参加念、唱等,甚至听众也要参与演出,在观众的参与中试图打破乐队与听众之间的隔阂。”^①显然,谭盾在这里试图打破的是数百年形成的音乐表演欣赏的习惯性的“心理定势”、模式化艺术批评的思维方法。因为在人类社会之初的时候,“诗乐舞”(文学、音乐、舞蹈)是以“三位一体”的方式混在一起

① 梁茂春:《Re的交响——谭盾〈乐队剧场Ⅱ:Re〉分析》,《中央音乐学院学报》1994年第2期。

的,随着人类艺术分工的精细、专业划分的具体,这种混生的“原生态”被打破了。从历史发展的角度上看,这种具体化、精细化是人类文明的进步;从艺术审美的层面上看,这种做法与结果是对艺术本体结构的“割裂”与“肢解”,这种做法使得传统远古艺术的艺术形态与精神不能完整地流传下来。谭盾创作“乐队剧场系列”的人文主旨正在于此。在实际的操作中,第一指挥站在舞台前台的正中央,面向舞台上的乐队成员;第二指挥站在舞台的右前方,面向听众席,指挥散布在听众两面和身后的乐队队员和听众。这种做法能够在音响上使听众产生“身临其境”的感受,以此拉近与听众的距离,为听众的参与做好了准备。对于作品名称中的“Re”,作曲家赋予了一定的文学内涵。在英文中,Re 是一个前缀词,以此开头的英文单词有:Repeat Reform Revolution Reborn Rebuild Revolve,它们的中文语义分别是:重复、改革、革命、再生、重建、周转等。全曲就是在这种文学构思的基础上建立起来的,“re”音成为作品的核心材料,整部作品都是围绕着这个音展开的,即没有传统意义上的和声、复调、旋律、调性等。谭盾从中国文人(古琴)音乐重视对单音进行艺术表现力的发掘的传统中受到启发,注重对每个个体音内部意味的发掘,并使之成为作品中的有机组成部分。这也验证了《老子》所谓的:“道生一,一生三,三生万物”的哲学思想,还验证了《周易》“周而复始”的哲学思想。在记谱法方面,谭盾在这部作品中发明了一种“方向记谱法”,用这种方法,一个“re”音先由听众席右边的低音单簧管(哼吹),之后传导至舞台上的男低音(哼唱)、再传导至舞台右边的第二指挥(哼唱)、再分别传导至听众席右边的第一双簧管(哼吹)……如此这般地传遍乐队的各个声部。这种单音环绕传播的手法,给人一种四面环绕、连绵不断、此起彼伏的“音流”、“音墙”的审美感受。在处理单纯音色的“re”音时,为了取得“纯”而不“单”的音响效果,谭盾采用各种不同的演奏手法以获得单音丰富的音响效果。谭盾以西方现代音乐的创作理念结合中国古老的哲学传统,创作出了这部颠覆传统音乐欣赏习惯的作品,这种挑战行为及其结果能否经得起音乐审美历史实践的检验?我们拭目以待。

创作于1994年的琵琶、弦乐四重奏、为纸、石头、金属、演奏员人声而作的五乐章室内乐《鬼戏》(*Ghost Opera*),是谭盾以音乐作品挑战传统时空观念的作品,该作由世界著名的“Kronos 四重奏乐团”与琵琶演奏家吴蛮做世界巡演。在音乐基础材料方面,作曲家使用了传统和非传

统两类音乐材料。传统音乐材料有：中国传统的琵琶演奏手法，中国传统的铜锣、铙钹等金属类打击乐音素，西方传统的弦乐四重奏的音乐语言。传统音响材料有：流水声、石头敲击声、纸张抖动声等。于传统与非传统之间的音响材料有：人声材料的多样化使用（诸如：鬼叫声、童谣声、吟诗声、和尚诵经声等）。在慢板的第一乐章中，作曲家按照人类社会发
展历史进程的时序和音乐历史的轨迹，首先以宁静、悠远流水声开始，以此表现天地之初、水润万物、事物萌生、世界肇始的寓意，此后弦乐四重奏演奏巴赫《平均律钢琴曲集》中的《前奏曲与赋格·前奏曲 No. 4》的旋律片断，以此象征西方社会进入农业文明阶段；随着一声尖利的器乐鸣响，将听众的想象带入另一个想象空间：佛家和尚作法、诵经的音响，人声的吟唱，魔鬼的呼号等，先后呈现在听众的面前。在这个极其富于戏剧性张力的对比之后，女孩稚嫩的童声唱出了河北民歌《小白菜》的主题；在器乐演奏中国戏曲吟唱旋律的背景烘托下，歌词选用的却是莎士比亚的诗歌片段；在佛家法事的音乐中，乐章达到高潮，在各类乐器交响之后，作品恢复到平静的状态。在小快板的第二乐章中，作曲家曾经插入以前创作的《西北组曲》中“闹洞房”主题，并且对之作出深入展开。第三乐章的速度再度放慢，为了贯通全曲，再次加入了巴赫前奏曲的片段。在快慢相间的第四乐章中，金属打击乐器的击奏、石头的敲击等以丰富多彩、变化无穷的节律展开。自由节拍、慢板速度的第五乐章，是对第一乐章的变化再现。第一乐章出现的各种素材分别以“倒装”的次序再度呈现。正如有评论所指出的那样：“谭盾在《鬼戏》中虽表面是在玩一场荒谬的游戏，其实隐藏着严肃的思想。”^①严肃的思想何在？谭盾是意图通过超越传统、超越时空的表现方式，突破传统与现代、东方与西方、人界与神界、阳界与阴界、过去与现在、现在与未来等困扰着人类现实社会的理论与现实难题。

创作于 1997 年的大提琴与交响乐队《交响曲 1997：天·地·人》，是应香港“庆祝回归委员会”的委约创作的一部大型交响乐作品。1997 年 7 月 1 日，他与著名大提琴家马友友、中华编钟乐团及亚洲青年交响乐团在香港回归庆典音乐会上首演，并做全球现场直播。这部长达 70 余分钟的作品由《天》、《地》、《人》三个乐章组成。总体上看，作品是一部

① 姚亚平：《谭盾与浪漫派：议现代音乐的新动向——观〈鬼戏〉所感》，《人民音乐》1996 年第 5 期。

具有“复风格”特征的采用现代“拼贴”手法写成的 大提琴与交响乐队的现代作品,全曲由序曲《天地人和》与三个乐章组成,每个乐章又由若干个小段落构成。第一乐章的组成段落有:天、龙舞、凤、庆典、庙街的戏与编钟;第二乐章的组成段落有:地、水、火、金;第三乐章的组成段落有:人、摇篮曲、和。第一、三乐章的音乐材料基本相同,在音乐结构上相互对应,在艺术风格上都是欢庆热烈的情绪;深沉、抒情的第二乐章,也是谭盾“易系列”中的第三号作品,是一个具有内省气质的乐章。在作品的结构方面,谭盾试图将作品创作成为“七巧板”的结构,各个段落之间既可以连续演奏,也可以选取其中的若干段落组合演奏。在乐队的配器组合方面,谭盾将之分为管弦乐队、童声合唱队、编钟乐队、独奏大提琴四个组成部分。四个部分各司其职:管弦乐队是贯穿于全曲的基础,也是音乐构思的基本陈述者;童声合唱队是单纯、真挚、美好的象征,也是对祖国未来前景憧憬的象征。编钟乐队在这里既是一个特色乐队,又是一个祖国璀璨文化艺术的表现者,还是欢庆胜利之金石之声的承载者。独奏大提琴是一个历史沧桑的讲述者、人间悲欢离合的见证者。四个组成部分各司其职,为作品的整体构思提供了充分的艺术资源。在中西乐队律制的协调方面,由于管弦乐队采用的是十二平均律的律制,编钟乐队采用的是三分损益律与纯律音程相结合的复合律制,如果在配器方面组合不当就会产生乐队之间音响的不融合。谭盾在这里小心翼翼地尝试使用了律制叠置的手法,并且尽量不使编钟演奏大段完整的旋律,而仅仅作一些音色和节奏的衬托与点缀。在旋律材料的使用方面,谭盾全面地运用了现代音乐创作流派常用的“拼贴”手法,将古今中外、雅俗新旧的各类旋律按照自己的艺术构思有机地“拼贴”在一起。在这里,听众可以听到《茉莉花》、《欢乐颂》、粤剧《帝女花》的现场演出录音、电影《南京大屠杀》主题歌《不要哭,南京》等,这些似乎是风马牛不相及的旋律。谭盾在这部庆祝香港回归盛典的作品中以“挑战听众”的观念,突破传统庆典仪式中常用的普天同庆、锣鼓喧天、回忆往事、展望未来、豪情满怀等旧式“八股”手法,而是采用“拼贴”、中西混合乐队等新型手法。以此表现香港地区中西合璧的文化属性,暗喻中华民族海纳百川的文化胸襟。

在 20 世纪 90 年代至 21 世纪初叶的十余年中,谭盾创作了多部歌剧。由英国“爱丁堡艺术节”委约的歌剧《马可·波罗》已有三个不同版

本,并已经在世界数十个城市巡演,因为该剧音乐语言的原创性,《马可·波罗》不仅为谭盾赢得了世界当今最权威的格文美尔古典音乐作曲大奖(Grawemeyer Award),更被德国权威《歌剧》杂志誉为“年度最佳歌剧”。歌剧《茶》由日本三多利音乐厅(Suntory Hall)和荷兰皇家歌剧院联合制作,由世界著名歌剧导演皮埃尔·奥迪(Pierre Audi)执导,并做世界首演。此外,1998年与美国著名导演彼得·沙勒(Peter Sallas)合作完成的歌剧《牡丹亭》,于同年5月12日首演于奥地利的维也纳艺术节,该剧后来被音乐评论界誉为“后现代主义最杰出的歌剧”,《牡丹亭》已经在世界各重要艺术节、歌剧院演出达数十场。虽然歌剧《牡丹亭》的故事脚本没有太大的变动,但是在人物情节的处理方面,采用了“戏剧间离、舞台割裂、超越时空”等一系列现代戏剧表现手法。设计了三对杜丽娘、柳梦梅:其中的一对用于侧重于形体表现的昆剧,另一对侧重于英文语言表现的话剧,再一对致力于该剧基本表现形式——英文歌剧的演绎。三种形式交错、叠置在一起,伴随着戏剧时空的推进而衍变。在视觉层面,戏剧舞台采用几块景片组合、移动的方式,构成数个展示空间。还充分地运用现代媒体技术,将主人公脸部真实表情的特写通过大型屏幕直接传达给观众,等等,现代主义的戏剧处理手法不一而足。在音乐层面,谭盾采用了具有独创意义的现代乐队编制手法,只有6个演奏员的超小型乐队却能产生出大气磅礴的气势、制造出细致委婉的音响空间,演奏出民族、流行、管弦乐、电子乐等各种音乐风格。具体的乐队组合方式是:板鼓、小型打击乐组合、琵琶、竹笛、合成喉管、爵士鼓、电子合成器,另外还有事先录制的音乐唱片等。在事先录制的音乐唱片中,录有被冠之以“作曲家的声音”(Composer's Voice)的一组固定音腔,这组音腔是由谭盾本人演唱录制的,它的调式、音色、音区、演唱、微分音的运用等,都具有谭盾的艺术个性。剧中的唱段有一些采用了比较传统的写法,圣咏式的唱腔、单音的旋律进行、质朴的内在情感,是这些唱段的音乐风格与艺术特色。在音乐创作手法方面,谭盾采用了建立在线性思维基础上的“微分音”的处理手法,这种创作手法在中国传统音乐中有着丰厚的积存,剧中“作曲家的声音”以及杜丽娘的一些唱腔都是建立在这种艺术手法上的。在戏剧性氛围的营造方面,谭盾在每一场结束的地方,几乎都采用震耳欲聋的电声乐器与爵士鼓的轰鸣。在柳梦梅与杜丽娘在梦中相遇的场景表现的时候,又采用了这种轰鸣的节奏手法。这种

手法的采用,为戏剧矛盾冲突的延续和表现起到了很好的推动作用。在戏剧中的核心唱段——柳梦梅、杜丽娘二重唱中,谭盾摒弃了线性微分音的手法,转而采用了“超级写实”的创作手法。连续重音后移的切分音进行、长音的呼喊与呻吟等,都是对戏剧人物状态、情节的细部刻画与深入表现。总之,歌剧《牡丹亭》以多媒体综合的艺术创作手法、先锋与通俗相互结合的音乐创作观念、线性微分音的音乐旋法,为当代中国乃至当今世界歌剧创作的创新,提供了一个新型的角度与参照。

2000年为了迎接“千禧年”、纪念巴赫诞生250周年,德国“国际巴赫学院”(Internationale Bachakademie Stuttgart)出于艺术创新的理念,在世界范围内的著名作曲家中选取了四位作曲家——谭盾、沃尔夫冈·里姆(Wolfgang Rihm,德国,1952~)、索菲亚·古拜杜琳娜(Sofia Gubaidulina,俄国,1931~)、奥斯瓦尔多·高利焦夫(Osvaldo Gdijov,阿根廷,1960~)根据《新约圣经》的四大福音书各自创作一部“受难乐”。谭盾负责其中的《马太福音受难曲》,作品的演出时间长度为1小时20分,为了便于在中文世界中的交流,作曲家将名字改为《复活之旅》(*Water Passion After St Matthew*)。在创作这部作品的时候,谭盾需要面对巴赫伟大原作的挑战、不同宗教背景的挑战、不同国籍的挑战等文化、宗教、艺术等难题。作品按照《圣经》的叙事次序,从浩浩荡荡的“水乐”声中开始,又在“水乐”声中结束。这种立意基于圣经“创世纪”中“大洪水”的记载,对此谭盾指出:“水,作为永恒精神与外在世界统一的隐喻,也作为洗礼、更新、再生和复活的象征,在我的《复活之旅》的整体立意中扮演着关键角色。”^①为了突出“水”在作品中的贯穿与主导地位,谭盾打破了传统的受难曲故事从“最后的晚餐”进入的惯例,将《洗礼》作为全曲的第一场,成为“耶稣受难”主体情节的“前奏”。在现场演出的时候,作曲家要求的舞台水平和垂直方向,排列17个透光的盛水盆子,横竖交叉以后,就形成一个大型的十字架。这个大型的盛满水的“十字架”,具有“水与宗教同在”的寓意。其后的场次分别是:第三场《最后的晚餐》、第四场《在科西米尼花园里》、第五场《石歌》、第六场《最后的选择》、第七场《耶稣之死》、第八场《永恒之水与复活》。在音乐展示方式上,谭盾大胆突破传统受难乐的音乐手法:在“水”的音响上大做文章的

① 谭盾:《复活之旅》CD内封文字部分,第7页。Sony Classical S2K89927。

同时,要求女高音声部运用中国京剧高音假声演唱的手法演绎乐句;还要求合唱队模仿藏传佛教喇嘛诵经的音响吟唱旋律;在进行到耶稣受难段落的时候,运用陶埙幽暗、悲戚的音色进行艺术氛围的营造。在突破的同时,谭盾还对巴赫原作的某些段落,给予一定程度的保留:在开头处呈现一个贯穿全曲的“主导主题”,其中的部分音乐旋法、艺术风格按照“众赞歌”模式演绎,要求合唱声部既要承担故事情节讲述任务,又要作为“局外人”对“局内”情节进行评价,将巴赫名字的音级(Bach)作为固定音型,以钟声演绎出来等。谭盾在《复活之旅》中,将中西宗教文化的精神和艺术的传统有机地融合在一起,并在此基础上做出了个性化的演绎与展开。在这里,中国佛教思想、艺术理念与欧洲基督教思想、艺术理念展开了“文明的对话”,两大文明的“源头”在新时代里,即将开始“复活之旅”。这,或许就是作曲家创作这部作品的初衷。

创作于 2002 年的多媒体交响协奏曲(Concerto Multi-media)《地图——为大提琴、多媒体与管弦乐队》的副标题为:寻找消失中的天籁。这是谭盾应美国波士顿交响乐团的委约而创作的一部回归传统创作手法、探索新型综合展示手段的作品。这部在实景地拍摄的多媒体 DVD 作品,耗资 200 余万美元,画面全部在湘西凤凰古城拍摄。作品由著名大提琴家马友友独奏,谭盾指挥波士顿交响乐团于 2003 年 2 月 23 日首演于美国卡内基音乐厅。《地图》的音乐手稿已被纽约卡内基音乐厅世界作曲大师手稿廊收藏,谭盾成为享此殊荣的第一位东方作曲家。首演之后获得了媒体普遍好评,《世界日报》称作品“震撼纽约”;《波士顿箴言报》称其是“一部具有深刻含义、美丽与精神同在的作品,它找到了一种最原始的音乐语言,能使聆听者感到心灵的震撼”,“在经由录像记录下的真实表演与现场音乐会的演出之间,在旧的与新的之间,在东方与西方之间,营造出一个没有界限的感情世界”;《纽约时报》在评价这部作品时认为:“谭盾为《地图》实地采风而作的录像达到了音乐人类学的高度,影片剪接凸显艺术感,却完全保存了音乐本身的纯粹,没有任何人为的加工”,“音乐仿佛是一首色彩斑斓、音质精美的幻想曲,却又不过分煽情”^①。为了实现作曲家“音乐从哪里来又回到哪里去”的主张,2003 年 11 月,谭盾指挥上海交响乐团与英国大提琴家安西·卡图恩、苗族女

① 有关报刊评论,均引自演出节目单。

歌手龙仙娥合作,在湖南凤凰县古城北门的沱江码头,演出了这部作品。当地数万民众在这青山碧水之间欣赏了这部作品,以此实现了“天人合一”的美学主张。在这部作品中,谭盾也采用了拼贴的手法,将传统的管弦乐队与大提琴协奏与他与1991年、2001年在湘西土家族、苗族采录的湘西音乐及其风土人情的影像资料,经过剪辑以后与管弦乐队结合在一起。《地图》采用中国传统的“自由多段体”的结构形式写成,其中各段的名称主要有:《傩戏与哭唱》、《飞歌》、《吹木叶》、《大溜子》、《舌歌》、《石鼓》、《苗唢呐》等。作曲家在创作这部作品之前,就一直在探究如何使传统音乐与当下科学技术的发展呈现出同步的态势,通过《地图》的创作,初步实现了这个目标。另外,在《地图》中,谭盾实现了自己创作“有机音乐”的理想,“有机音乐”是谭盾首创的一个概念,按照这个概念“在提倡环境保护的前提下,我们用最自然的材料发出它们天然的声音,把它们组合成声音序列,比如纸、水、石头、陶等,它们能够产生出‘天人合一’的声音境界”^①。在谈及《地图》的美学理念时作曲家指出:“我认为,我的音乐应该是对20世纪上半叶后现代无调性音乐‘排斥传统、排斥旋律、排斥民间、排斥古典、排斥听众’的反动,是一种对传统、旋律、民间、古典、听众的尊重回归。”^②谭盾的这段话是对自己以往创作道路的修订,是对传统调性音乐语言和音乐审美传统标准的有限度的回归。从作品的音乐语言方面,就可以印证这一点。

谭盾影响较大的音乐作品还有:“自然系列”(Organic Music)的首部作品交响协奏曲《水乐》(由Kurt Masur指挥纽约爱乐乐团首演,并做世界巡演),“自然系列”的第二部作品交响创意曲《纸乐》(由洛杉矶爱乐乐团于2003年10月在洛杉矶迪斯尼音乐厅落成开幕时做世界首演),荣获奥斯卡“最佳电影原创音乐奖”的《卧虎藏龙》,已改编成《卧虎藏龙》协奏曲并巡演世界,为张艺谋的电影《英雄》而写的原创音乐,由世界著名小提琴家帕尔曼担任独奏,日本鼓童担任打击乐队。另外,《世界交响曲》于2000年1月1日,在全世界包括中央电视台在内的55家电视媒体同步直播;为青年钢琴家郎朗改编创作的《八幅水彩画的回忆——家》(Eight Memories in Watercolor),在世界范围内的数十个城市中巡回演出。

① 李澄:《谭盾——访谈》,《爱乐》2004年第10~11期。

② 同上。

纵观谭盾 20 余年以来的新音乐创作道路,可以发现:在音乐创作内在层面上,他继承的是肖斯塔科维奇和约翰·凯奇的衣钵。肖斯塔科维奇采用常规的乐队和常规的演奏(唱)法为人类谱写了一系列伟大的交响曲,他留下的充分挖掘常规乐器的音响空间、拓展交响乐队的戏剧含量的艺术传统,成为谭盾致力于发扬光大的事业;约翰·凯奇以离奇的“发明”方式,“解构”传统的音乐审美标准、表现方法、价值观念,所以谭盾的“陶乐”、“纸乐”、“水乐”之类的“发明”也“浮出水面”。在音乐创作外在层面上,他秉承的是荆楚“巫文化”和西方后现代哲学流派的传统。对于前者,谭盾有过这样的表白:“中国文化有两种非常主要的文化:一种是黄河流域文化,很有意思;还有一种楚文化(我就是在这种‘鬼哭狼嚎’的楚文化中间长大的),我从小生长的环境就是这样。音乐在湖南人生活中不是一种表演艺术,都跟唱歌、祭祀、仪式分不开。‘鬼气’就是从我小时候生长的环境里来的。”对于后者,诚如笔者在 1994 年所说的那样:“从狭义继承观上看,他们继承的都是约翰·凯奇、梅西安等人的后现代主义的艺术传统。但是,从广义的继承观上看,他们又都是中国文化原始核心精神的承载者。另一个有趣的现象就是‘谭盾’们的导师们都不约而同地关注着中国禅、道、易学文化本体。”“地球人类文明发展的历程表明,人类文明越是发达,复观于过去的欲望与能力就越是强烈。人类这一宇宙的精灵就是这样在不断地拓展着对宇宙及自身的掌握。”^①

对于谭盾的历史地位,陈其钢是这样评价的:“在我们这一群人中间,谭盾应当说是无可争议的代表人物。如果没有我陈其钢,中国现代音乐的影响照旧;但如果没有谭盾,中国现代音乐的形象以及它在全世界的地位将完全是另外一个样子!谭盾的大跨度的、多方位的探索,在中国近代音乐史上是空前的。”^②谭盾不同寻常的音乐理念和中国文化的底蕴,让他走出了一条超越常规的音乐创作之路。以创新而著称的作曲家、指挥家——谭盾,对世界乐坛产生了影响。他的音乐跨越了古典与现代、东方与西方的众多界限。这些探索能否载入史册?我们拭目以待。

① 明言:《应以开放意识观照“谭盾”现象》,《中央音乐学院学报》1994 年第 4 期。

② 何农:《陈其钢谈谭盾和现代音乐》,《人民音乐》2002 年第 12 期。

第四节 传统与现代之间——陈怡

陈怡(1953. 4. 4~),作曲家,音乐教育家,广东新会人。

1953年4月4日出生于广州市的一个知识分子家庭。3岁开始师从广州音乐学院钢琴系李素心老师学习钢琴,同时还师从郑日华学习小提琴。1970年在全国普及“样板戏”的时代,陈怡进入广州京剧团,先后担任管弦乐队的乐手、乐队首席小提琴等。同时,还师从郑重老师学习音乐理论,师从林耀基老师学习小提琴。1978年考入中央音乐学院作曲系,师从吴祖强教授学习作曲。1983年获得学士学位后,立刻升入该院研究生班,继续师从吴祖强教授攻读作曲专业硕士学位。曾经在英国的亚历山大·葛尔教授(Alexander Goehr)在中央音乐学院举办的现代音乐短训班中学习。期间创作的钢琴独奏曲《多耶》,曾经在1985年举办的“全国音乐作品(钢琴、独奏、重奏作品)评奖”活动中获得一等奖。1986年陈怡获得硕士学位后,其作品由中国音乐家协会、中央音乐学院、中央人民广播电台、中央电视台及中央乐团在北京联合举办了“陈怡管弦乐作品音乐会”。中国唱片公司随即也发行了陈怡管弦乐作品专辑《多耶》。同年,陈怡获得赴美留学的奖学金,进入美国纽约哥伦比亚大学音乐学院,师从美籍华人作曲家周文中教授、达维多夫斯基教授等,攻读作曲博士学位。1993年以优秀成绩毕业,并获得哥伦比亚大学的博士学位和优秀论文奖。此后,陈怡便以作曲家的身份一直活跃于美国及世界乐坛。1989年“国际现代音乐协会”摄制了系列影片《音响与沉默》“陈怡室内乐作品专辑”,该专辑曾经在欧洲电视网播放。她还曾经担任美国作曲家管弦乐团和纽约新音乐团作曲家顾问,并获得美国作曲家基金会的资助,被美国妇女爱乐交响乐团和钱蒂克利尔男声合唱团(全美唯一的全时职业合唱团)聘为驻团作曲家。为詹姆斯·高维和美国威奇他交响乐团而作的长笛协奏曲《金笛》,获得美国国家艺术委员会作曲家奖;为纽约新音乐团、旧金山现代室内乐团、洛杉矶爱乐管弦乐团而作的《气》,获得美国作曲家基金会《读者文摘》“联合委约作曲奖”;为美国克罗诺斯四重奏团而作的《胡琴组曲》,获得美国哈佛大学“弗朗姆音乐基金会”作曲委约奖;为纽约新音乐团而作的八重奏《烁》,获得美国纽约

“凯里基金会”作曲委约奖。1996年6月美国妇女爱乐交响乐团、钱蒂克利尔男声合唱团和蔡福丽中国舞蹈团在美国旧金山主办“陈怡管弦乐及合唱作品个人专场音乐会”，该音乐会是美国现代音乐史上第一次由专业文艺团体为一位妇女作曲家举办的多媒体大型个人作品专场音乐会。同时，陈怡的管弦乐、室内乐、合唱作品由美国 New Albion, CRI 及德国 Teldec 唱片公司录制唱片在全球范围内发行。陈怡音乐作品的乐谱，也由美国著名的普雷塞公司面向世界出版、发行。1996年同时获得美国古根汉纪念基金会“作曲研究奖金”和美国国家文学艺术院“利伯森音乐大奖”。之后，被美国霍普金斯大学皮博迪音乐学院聘任为全职作曲教授，并任美国作曲家基金会理事和世界妇女音乐协会顾问。1994年获得美国妇女作曲家咨询中心颁发的“美国优秀妇女作曲家奖”。1996年获得纽约大学妇女音乐中心“索拉尔最杰出音乐家奖”。1998年被美国密苏里州立大学音乐学院聘为终身教授，成为近年来在国际乐坛上第一位获此殊荣的华裔作曲家。2001年，获得美国国家文学艺术院为表彰世界著名作曲家而设的金额最高的“艾夫斯作曲家奖”，评委会认为“她的音乐将中国与西方音乐的影响与乐器法非常自然并富有色彩地融合为一体”^①；同年还获得美国作曲家协会“杰出音乐会作曲家奖”；2005年被中央音乐学院聘为“长江学者讲座教授”。

陈怡自从20世纪80年代初期出现在中国新音乐乐坛上，她的音乐创作生涯可以分为两个阶段：第一个阶段从进入中央音乐学院作曲系学习开始至离开中国、赴美国攻读博士学位为止；第二个阶段从美国攻读博士学位开始至今。

管弦乐及交响合唱作品主要有：中提琴协奏曲《弦诗》（1983），室内管弦乐曲《多耶》（1985），《第一交响曲》（1986），弦乐合奏《萌》（1982、1986），管弦乐曲《多耶第二号》（1987）、《第二交响曲》（1993）、《歌墟》（1994），弦乐队合奏《朔》（1982、1994），混声合唱与室内管弦乐队《唐诗大合唱》（1995），管弦乐、四位民乐演奏家与合唱《中国神话大合唱》（1996），长笛与管弦乐队协奏曲《金笛》（1997），胡琴与弦乐队（管弦乐队）协奏曲《胡琴组曲》（1997），两把小提琴与弦乐队《琴箫引与剑舞》

① 王小夕：《唱出自己的声音——陈怡音乐创作中的个性体现》，《人民音乐》（评论版）2006年9月号，第9页。

(1995、1998),管弦乐曲《动势》(1998),大提琴与管弦乐队协奏曲《艾莉诺之献礼》(1998),打击乐与管弦乐队协奏曲《打击乐协奏曲》(1998),学生管乐队曲《庆春节》(1999),管风琴与室内管乐协奏曲《敦煌幻想曲》(1999),混声合唱与管乐队序曲《堪萨斯城随想曲》(2000),小提琴与管弦乐队协奏曲《中国民族舞组曲》(2001),萨克斯管四重奏与弦乐队协奏曲《八音》(2001),管弦乐曲《茶》与管乐曲《茶》(2002、2003),管弦乐曲《卡拉摩尔之夏》(2003),大提琴与管弦乐队协奏曲《叙事曲、舞曲与幻想曲》(2003),《第三交响曲》(2004),管弦乐曲《庆》(2005),小提琴与管弦乐队协奏曲《德累斯顿之春》(2005),管弦乐曲《四季》(2005),混合室内管弦乐曲《青铜饕餮和陶俑之美》(为四位民乐演奏家和弦乐队,2006)。

室内乐与独奏作品主要有:小提琴与钢琴二重奏《渔歌》(1979)、《多耶》(1984)、《豫调》(1985),《木管五重奏》(1987),混合室内乐《遇》(长笛、单簧管、小提琴、大提琴、钢琴、打击乐,1988),钢琴独奏《猜调》(1989),琵琶独奏《点》(1991),单簧管独奏《独白》(1993),钢琴独奏《小京锣》(1993),羽管琴、笛、箏三重奏《咏松筠》(1993),钢琴、长笛、箏、打击乐四重奏《咏松筠》(1994),长笛、大提琴、钢琴与打击乐《气》(1997),胡琴独奏与弦乐四重奏《胡琴组曲》(1997),大提琴与弦乐四重奏《琴箫钟鼓笙》(1998),木管五重奏《风》(1998),钢琴独奏《八板》(1999),琵琶、小提琴、大提琴三重奏《宁》(2001),二胡、琵琶、大提琴、打击乐四重奏《中国寓言故事》(2002),弦乐四重奏《烧》(2002)、《在堪萨斯城春节联欢晚会上》(2002),长笛、单簧管、小提琴、大提琴、钢琴五重奏:《如火如荼》(2002)、《春夜喜雨》(2004),长笛、大提琴、钢琴三重奏《静夜思》(2004),单簧管与钢琴二重奏《中国古代舞曲》(2004),琵琶与打击乐二重奏《古舞》(2005),钢琴独奏《吉冬诺》(2005),小提琴、单簧管、萨克斯管、低音提琴、钢琴、打击乐六重奏《汉俑》(2006)。

声乐作品主要有:混声合唱《宋词三首》(1985)、《樱花》(1994)、《阿里郎》(1994)、《中国民歌合唱十首》(1994)、《唐诗合唱四首》(1995)、《春晓》(1997)、《玄》(2001)、《献给新世纪》(2001)、《花落知多少》(2001)、《中国民歌二首》(2003)、《西湖》(2003)、《山水》(2003),女高音与小提琴、大提琴《如梦令二首》(1988),女高音与琵琶、箏《如梦令二首》(1994),童声合唱《中国古诗合唱五首》(1999),女声合唱《中国山歌合唱

五首》(2001),美国民歌合唱《莎迪格鲁芙》(2001)。

第一个阶段影响较大的作品主要有:《阿瓦日古里主题变奏曲》(1980)、《弦乐四重奏》(1982)、中提琴协奏曲《弦诗》、《第一交响曲》、弦乐合奏《萌》、钢琴独奏《多耶》,以及改编为小型管弦乐合奏形式的《多耶》、大型管弦乐队形式的《多耶第二号》等。其中,创作于1986年的《第一交响曲》在同年首演于北京音乐厅,中国青年交响乐团演奏、邵恩指挥。这是一个单乐章的三部性结构的作品,第一部分由一个逆行的二重赋格为基础,在此之上发展成为一个具有戏剧性张力的弦乐队齐奏;之后,引出了乐队的全奏和具有谐谑曲风格的第二部分;第三部分是一个由英国管、中提琴、中音萨克斯管组成的具有内心独白性质的内省式乐段,以此表现对人、社会等问题的思考。

第一个阶段的钢琴独奏曲《多耶》,是确立陈怡全国影响力的第一部重要作品,作品创作于1984年。这首作品是以古老的民间音乐为基础而写的,在当时看是具有现代风格的探索性作品。“多耶”是流行于侗族地区的民间歌舞艺术形式,这种形式经常在传统的“芦笙节”上表演。作品的创作灵感来源于作曲家赴广西采风时,对侗族民间“多耶”的感受。这首乐曲的音响新奇而不怪异,并注重运用现代创作技法与我国民族民间音乐的材料进行创作,作品诞生以后立刻获得广泛的欢迎。1985年,《多耶》获全国第四届音乐作品比赛的一等奖,1993年举办的“20世纪华人音乐经典”评选活动中又被推选为“入选曲目”,1994年《多耶》被推选为“中国国际钢琴比赛”指定曲目。在主题材料方面,钢琴独奏曲《多耶》由两个音调素材贯串发展而成。一个是侗歌音调,并作为作品中的主题性材料;另一个是对比性的传统京剧曲调片断。侗歌音调是典型的侗族“多耶”旋律,主题的核心是“do、la”。对比性的京剧音调建立在雅乐音阶的基础上,与侗歌音调主题形成音乐情绪、形态旋法以及力度上的对比。在调性思维方面,《多耶》中贯穿于引子、过渡、再现及尾声部分的 $\text{D}^{\flat}$ 是整首作品的核心音。此后的展开中,作曲家模拟打击乐的固定低音作为侗歌音调的节律衬托。由于侗族对“多调性”音响有特别的偏爱,他们在节庆活动中经常将不同调高的芦笙合在一起吹,以寻求刺激、喧闹的音响效果,作曲家便模拟民间乐器在不同调高上一同吹奏时产生的合音效果。在复调织体方面,陈怡运用泛调性手法,使旋律形态呈现出泛调性的主要特征“流动主音”。作品中的京剧音调,也使用了基于泛调性的

复调织体等。在和声处理方面,陈怡在对称原则的基础上,使用了具有双调性特征的复合和弦。由于这些和弦,使得作品给听众以粗犷、豪迈的原始情趣和民间歌舞场面的联想。在数列组合方面,陈怡在《多耶》中创造性地运用中国传统的苏南吹打乐中的“金橄榄”、“鱼合八”等“数列节奏”的手法。侗族“多耶”旋律与苏南地区民间锣鼓节奏的组合方法融合起来,也体现现代音乐创作中常用的“拼贴”思维。在速度组合方面,相继出现了 Largo、Allegro、Adagio、Andante、Allegro、Meno mosso、Allegro、Vivo con animato 等速度变化。乐曲高潮部分的速度稍快,音乐材料是“多耶”主题与京剧音调的综合。再现部分采用快板速度,将“多耶”主题做“动力再现”。尾声采用活泼而有生气的速度,音乐材料也是取自“多耶”主题。在节拍转换方面,频繁交替节拍是作品另一个主要特征。作曲家这样做的目的是突出“多耶”的即兴性特点,这个特点正是侗族民间音乐魅力所在。所用的节拍相继有: $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{2}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ ……共转换拍子 22 次(11 个节拍种类)。另外,在音乐的进行中使用复合节拍,也是作品的一大特点。譬如:右手为 $\frac{4}{4}$ 拍,左手则为 $\frac{3}{8}$ 拍等。钢琴独奏曲《多耶》是陈怡确立新时期中国新音乐群体中的“领军人物”地位的作品,在这部作品的创作中,成功地实现了“在传统与现代”之间平衡的艺术目标,在使用现代音乐手法与民族民间音乐的结合方面做了成功的探索。

第二个阶段影响较大的作品有:《木管五重奏》(1987),为布鲁克林交响乐团而作的《钢琴协奏曲》,为美国妇女爱乐交响乐团而作的《第二交响曲》,美国作曲家基金会作曲委约的管弦乐《歌墟》、无伴奏合唱《唐诗》、《中国民歌合唱》、交响大合唱《中国神话大合唱》,美国拉彻萨克管四重奏团和德国威斯巴顿交响乐团委约的四重协奏曲《动势》,美国布莱德里大学作曲委约的《唐诗大合唱》,美国伊斯曼音乐学院委约的五重奏《琴箫钟鼓笙》,美国伊塔卡音乐院委约的无伴奏合唱《春眠》,美国加州圣荷西室内管弦乐团委约的弦乐队合奏《朔》,美国加州奥克兰青年交响乐团委约的管弦乐《线性艺术》,以及为女高音与小提琴、大提琴而作的《如梦令二首》,长笛协奏曲《金笛》,管弦乐《气》,室内乐《胡琴组曲》、八重奏《烁》,管弦乐《堪萨斯城随想曲》、《敦煌幻想曲》等。其中创作于 1987 年的《木管五重奏》,在同年首演于全美第 42 届作曲家会议所在地美国麻省威尔斯学院,之后又先后在世界各地演出过数次。作品的创作

灵感来自浙江普陀山中潮音洞中海水的轰鸣声、尼姑庵中吟诵佛经声、箫的音响特征、西藏喇嘛大号粗犷的音响特征。作品采用再现三部曲式的结构形式写成,另附有尾声。A 部(1~44 小节)以十二音手法演绎。B 部(44~75 小节)在无调性的演绎中引入了中国禅院诵经的片段材料,在音乐形象上与 A 部形成对比。A¹ 部(76~138 小节)是对 A 部的变化再现。在音乐构思的组织过程中,作曲家采用十二音手法,并将无调性写法与调性写法有机地结合在一起。结构材料有:一个十二音序列、一个中国佛家诵经旋律片段,以及由序列中衍生出来的短小音高组合。作曲家以现代复合的作曲手法,将木管五重奏中长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号各自的演奏技巧与音色变化,充分发掘出来、展示开来,使得该作成为当代中国单类乐器重奏作品中的佳作。

创作于 1994 年的管弦乐《歌墟》的灵感,来自西南地区壮族民间的“歌墟”民俗活动,作曲家尝试着以西方管弦乐队的形式来表现“歌墟”民俗的生动情景。构成作品三个基本主题的音乐材料,分别来自苗族的“飞歌”(主题 A)、布依族的“姊妹箫”(主题 B)和彝族的“阿细跳月”(主题 C)。取自苗族“飞歌”的主题 A 首先在 E 徵调上呈现出来,从第 3 小节开始呈现出 B 大调的特征;竖琴打击乐与圆号从第 4 小节开始奏出主题 A 的回应效果,并在第二长笛声部上做出了完整的呈示,以此象征着这个主题在群山中的回声效果。由圆号从第 21 小节奏出的主题 B,以增四度的音程构成,它的材料取自布依族“姊妹箫”的曲调。这个主题以模进、展开等复调手法依次在弦乐器、铜管乐器、木管组的长笛声部上出现,借鉴民族音乐中常用的“支声复调”的发展手法,使得各个声部横向的发展变得较为自由。之后,取自民歌“阿细跳月”的主题 C,从 67 小节开始以没有事前准备的方式“闯入”,使得整部作品进入调性音乐阶段。这个主题建立在 A 大调上,木管乐器组与弦乐器组在这里以相同的节奏形式,加强了调性音乐的气势。打击乐器模仿原始形态“歌墟”中的击掌声响效果。从第 163 小节开始至 170 小节,是全曲的尾声部分。主题 A 又以泛调性的旋律手法由巴松奏出,往下方小二度的进行,具有曲尽人散的暗喻。作曲家以双调性、范调性、无调性融会贯通的艺术手法,对西南地区少数民族丰富多彩的“歌墟”生活场景,做出了绘声绘色的艺术描述与表现。

管弦乐《堪萨斯城随想曲》是受美国密苏里大学音乐学院的委约,为

了庆祝美国堪萨斯城建城 150 周年而创作的一部具有浓郁的美国气质的管弦乐作品。陈怡在这部作品中将优美的美国音调、潇洒的爵士节律、绚烂的配器色彩、明朗的和声语言有机地融汇在一起,同时还将中国民族音乐中的劳动号子、打击乐器等“中国因素”有机地融汇进来。充分地体现了美利坚民族兼收并蓄、兼容并包的文化胸襟和民族精神。为了体现美国民族风格,陈怡大量地使用美国西部音乐中经常使用的铜管乐器,热情、喧闹的铜管以及上下滑音的长号,都是典型的美国民族音乐的语言。《堪萨斯城随想曲》以典型的美国风格和多元文化的视角,表现了一个浓缩的美国,一个充满活力的、年轻气盛的、多元并存的、现代气息的美利坚合众国的形象。创作于 1997 年的长笛协奏曲《金笛》由三个乐章构成,作品的音乐主题材料取自中国传统的民族器乐曲牌〔老六板〕。第一乐章中的各个音乐材料、主题,均是从〔老六板〕及其变形而来的,长笛的各种演奏技巧也是根据竹笛的演奏法发展过来的,作曲家将中国竹笛的演奏技法借鉴到西方长笛上来,使得中西乐器演奏手法的融合获得进步;第二乐章的规模比较小,它在第一乐章与第三乐章之间起着类似于“间奏曲”的作用;第三乐章具有自由、狂想的气质,〔老六板〕的主题在这里获得了炫技性的发展,管弦乐队低沉的音响与短笛尖锐的超吹,在两极之间构成了一个较为宽阔的音响空间场,激荡、炽热的第三乐章就在这个音响的空间场内戏剧性地展开,长笛的华彩乐段充分地展示了作品自由、狂想的内在气质,把作品推向全曲的高潮。《金笛》在音乐的结构手法方面,没有按照欧洲协奏曲惯常的手法进行,而是采用“细胞生成”的方法,将一个细小的核心材料(全曲核心音只有四个:mi、la、re、do)逐渐展开、发展壮大,使之生成为一个浑然天成的富于生命感的大型作品。

创作于 1999 年的交响大合唱《中国神话大合唱》取材于三个各自独立的中国历史上流传甚广的神话故事,它们分别是:1. 天地的造就(盘古开天辟地);2. 人类的诞生(女娲造人);3. 人类永恒的爱情主题(牛郎织女)。这三个神话分别代表着世界的开始、人类的诞生和人类的爱情三个主题,而这三个主题正是自然世界、人类社会得以诞生、延续的基础。第一乐章《盘古开天辟地》讲述的是远古时期天地未分、混沌一团,盘古以巨斧将混沌劈开,天地开始出现。在乐章中,以极高、极低音域表现被隔开的天地。第二乐章《女娲造人》讲述的是女娲由寂寞徘徊中发现自

身在水中的倒影,进而以藤条蘸泥浆造出人类的故事。第三乐章《牛郎织女》讲述的是牛郎织女的人间情爱故事。在三个乐章后,还加入了一个《终曲》,《终曲》由男声合唱演绎出作者对二人相爱却不能相聚的感慨。在艺术创作中,陈怡以合唱队演唱劳动号子,以此表现“盘古开天辟地”的事迹;以气声演唱法塑造人类内在炽热的情感;以假声演唱的男高音声部与女高音声部融合在一起,以求得纯净、亮丽的合唱队音色;等等。这些手法的采用都是为了服务于神话意境的营造、典型氛围的烘托等艺术目的。在作品的演绎中,陈怡采用了现代艺术中常用的非常规手法,这些手法主要表现为:第一,舞台排列的非常规化。管弦乐队分为五组,分别散落在舞台的东北、西北、东南、西南、中间五个区域。乐池提升起来,与舞台组合成一个斜坡,歌唱队散列在中间乐队的两边。舞蹈队的活动区域在舞台的前面,在舞台的右前方是一个小型的民乐队。第二,观众听赏方式的非常规化。在歌唱队的带领下,观众需要直接参与一些人声段落的喊叫,以此增加气氛。这种歌乐舞合而为一、视觉听觉融为一体的做法,为营造神话意境、表现艺术氛围起到了积极的推动作用。无伴奏童声合唱《中国古诗合唱五首》也是1999年创作的一部取材于中国传统文化的合唱作品。作品由美国旧金山女童合唱团委约,1999年5月24日首演于旧金山戴维斯交响音乐厅。《中国古诗合唱五首》是一部为6种合唱演唱能力的女童合唱团创作的。该团最小的队员五至六岁,最大的队员十五六岁,能演唱15声部音乐。选用的五首古诗分别是王之涣的《登鹳雀楼》、李白的《静夜思》和《望庐山瀑布》及中国乐府诗歌中的两首民谣《江南可采莲》和《敕勒歌》。该作是作曲家按照复调音乐技法创作而成的,其中的复风格手法、非格律化的处理手法、异质结构中的对位手法的运用,都有一些创新性。

陈怡新音乐创作的主要艺术特征就是:游离于现代与传统之间,这个特征可以从从以下几部作品中获得证实。

1. 虽然从音高上看,八重奏《烁》的旋律部分是使用十二音技法写成的,但是如果从作品的结构层面上看,我们就不难发现作品是按照中国传统音乐〔老六板〕的组织原则建立起来的。在《烁》的开始部分中,其乐句结构是按照“ $\frac{6}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{6}{4}$ ”的组织原则建立起来的。这种做法恰恰是与〔老六板〕的三个“乐读”(第一个是相对较长的三拍长音,第二个是相对较短的二拍长音,第三个又是相对较长的三拍长音)的 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 时值

比例关系相一致的。这种一致性,体现出陈怡在新音乐创作中采用的立足于“传统与现代之间”的创作观念的一致性、艺术手法贯通性。虽然从音响层面看,《烁》的旋律没有〔老六板〕的影子,但是从形态层面分析,不难发现作品的主题旋律是按照〔老六板〕数理逻辑结构起来的。

2. 在使用中国古代文学题材创作的《如梦令二首》中,在创作技术方面就采用了具有模仿复调性质的节奏对位手法,文学构思源于宋代词人李清照的词二首:“常记溪亭日暮,沉醉不知归路。兴尽晚回舟,误入藕花深处。争渡,争渡,惊起一滩鸥鹭。”“昨夜雨疏风骤,浓睡不消残酒。试问卷帘人,却道‘海棠依旧’。‘知否?知否?应是绿肥红瘦’。”由于模仿复调性质的节奏对位手法的采用,使得原诗中(“争渡,争渡,惊起一滩鸥鹭”)受惊的水鸟在起飞时翅膀扇动发出的声响被惟妙惟肖地描绘出来;又由于中国京剧曲调与无调性手法的结合使用,也使得《如梦令》诗句中的意境获得了较为形象的展示。

3. 在琵琶独奏曲《点》中,借鉴中国传统书法艺术中的创作观念,将书写过程中的运笔手法纳入音乐作品的创作中来。在《点》的作品题记中,陈怡这样说道:“正楷八种笔法‘侧、勒、努、钩、策、掠、啄、磔’起笔于不同形态的点,其运笔过程中包含抑扬顿挫轻重缓急之韵律。作曲家正是由此八法运笔的动势产生了对琵琶独奏曲《点》的音乐想象。”作曲家就是这样将书法运笔的态势转化为琵琶演奏的旋法形态,为了实现这个艺术目标,陈怡在创作中采用了以下几种手段:首先,改传统定弦的“A、d、e、a”为“^bB、[#]d、e、a”,这样定弦是为了突出秦腔中的“苦音”风格,也便于在和弦、旋律的演奏时增加戏剧性的表现力。其次,核心音调五声化处理。第三,琵琶“文曲”、“武套”语言与秦腔音素的有机结合。第四,中国传统多段性板式变速结构的组织手法等。这些取之于中国传统艺术的创作手法,与陈怡所掌握的现代观念高度融合以后,就使得琵琶独奏曲《点》具备了中国的文化品位和当代新型的艺术观念。

4. 受美国旧金山钱蒂克利尔男声合唱团委约创作的无伴奏合唱《中国民歌合唱》,是一首根据中国各地民歌材料改编创作的。其中的《赶牲灵》就是按照在“传统与现代之间”的创作理念,将不同音乐体裁、不同音乐品类进行纵向拼贴完成的当代中国合唱精品。为了体现中国民歌的原始风味并且便于外国人演唱,作曲家将歌词处理成汉语拼音的

形式,将中国戏剧音乐中的锣鼓经用人声演唱出来并与原民歌的旋律纵向拼贴在一起。这种“风格杂陈”的拼贴手法采用以后,使得作品具有了诙谐、幽默的意味,也使得歌曲脱离了民歌的“原赋予”,具备了现代艺术的文化品质。

5. 小提琴与钢琴《浪漫舞曲》由两部分构成。在第一部分《Romance of Hsiao and Ch'in》中,作曲家以短小精悍的再现三段体的结构形式、模仿复调进行的音乐旋法,将具有中国古雅风味的音乐材料“雕刻”得玲珑剔透。在第二部分《Dance》中,作曲家将较为简单的中国戏曲常规音乐材料,发展为热烈、欢快、复杂多变的具有现代风格的酣畅淋漓的舞曲。其创作手法,也是基于游离于“传统与现代之间”的创作理念。

总体看来,陈怡的新音乐创作立足于中国传统音乐资源,但她却“极少直接采用中国传统音乐之曲调等现成材料,而是从中挖掘其韵味、特性等,运用新观念和新技法进行再创造”。她认为:“远古图腾的威力感,青铜饕餮的狞厉美,汉艺术古拙夸张的气势,盛唐草书龙飞凤舞的节律性,老子的清高淡远,佛家的虚实领悟,苏轼的豁达大度,清照的多愁善感,胡琴运弓的行云流水,京板鼓传神的‘节骨眼儿’,庙会摊中那千姿百态的泥布娃娃……这些不是都可以凝练成高度抽象化的旋律,体现出中国传统的艺术的韵律美吗? 我把它们熔铸于个性化的现代创作之中,即力图从中把握一种纯粹的,或者是经过改造的民族气质与精神,用以外化为音乐本身,使之起到当今社会审美价值的作用。”^① 她的这番表白,充分展示了作曲家立足于传统和现代之间,从中取得某种程度的平衡,以此获得音乐创作发展的艺术标准论、审美价值观。

第五节 徜徉于“蜀道”之上——郭文景

郭文景(1956. 2. 1~),作曲家,音乐教育家,四川重庆市人。

1956年2月1日,出生于四川重庆的歌乐山(重庆市原隶属于四川省)。郭文景12岁时,父母为了把他拴在家里避免在街面上与人打斗,

^① 陈怡:《在香港第一届中国现代作曲家音乐节上的书面发言》。自《香港第一届中国现代作曲家音乐节特刊》,香港作曲家联会,1986年6月。

花8元钱为他买了一把小提琴。此后便与音乐结下了不解之缘。两年后,考入重庆市歌舞团担任乐队小提琴演奏员,参加乐队的感受使他兴奋异常,他勤奋练习、频繁演出,对管弦乐队音响状态特征了然于心。1975年在一个偶然的时机里,从早年毕业于中央音乐学院的老同事那里听到一大批被列为“资产阶级腐朽艺术”的西方古典音乐经典,郭文景被这些作品深深吸引。他决定放弃演奏家的梦想,从事音乐创作。于是,开始自学斯波索宾的《和声学教程》和里姆斯基-科萨科夫的《管弦乐原理》。在乐队拉琴的同时,他开始尝试为各种演出编写伴奏乐谱。1978年郭文景考入中央音乐学院作曲系师从黎英海、苏夏教授学习作曲,师从赵宋光教授学习五声调式和声。在音乐学院里,他一面学习作曲,一面参加学校里的管弦乐队演出,以增加音乐会现场音响的感受力。其间,英国教授亚历山大·葛尔(Alexander Goehr)来北京传授西方现代音乐的创作技术,郭文景成为班上的学生。1983年以《川崖悬葬》从中央音乐学院毕业。毕业后,郭文景没有选择出国留学,而是选择回到家乡重庆,继续在重庆歌舞团从事作曲职业。1990年4月,郭文景被母校中央音乐学院调回任教。在毕业以后的数十年中,郭文景的作品连续在世界各地上演,他也由此成为“新潮音乐”群体中唯一一个没有进入西方社会学习、工作,却能够获得西方主流社会广泛欢迎的作曲家。与郭文景签约的出版社是具有两百年历史的国际著名出版社CASA RICORDI—BMG,该出版社将出版他的作品并在全世界范围内进行宣传与传播。应美国洛克菲勒基金会的邀请,他作为访问学者曾到美国进行访问。他还应邀到瑞典皇家音乐学院、美国辛辛那提音乐学院、曼哈顿音乐学院讲学。国家也给予郭文景崇高的荣誉,先后获得的荣誉主要有:“国务院政府津贴”、“国家教育成果一等奖”、“宝钢教育奖”、“国家有突出贡献专家”、“文化部优秀专家”、“青年学科带头人”、“中国文联世纪之星”、“中国百名优秀艺术家”等。

自从进入中央音乐学院学习作曲以来,郭文景一直致力于新音乐的创作,先后创作了:钢琴前奏曲《峡》(作品第1号,1979)、第一弦乐四重奏《川江叙事》(作品第7号,1981~1984)、大提琴与钢琴狂想曲《巴》(作品第8号,1982)、为两架钢琴与管弦乐队而作《川崖悬葬》(作品第11号,1983)、小提琴独奏组曲《川剧音调》(1985)、交响音诗《经幡》(作品第

14 号,1986)、《小提琴协奏曲》(作品第 13 号,1986~1987)、交响乐《蜀道难——为李白诗词谱曲》(作品第 15 号,1987)、室内乐《社火》(作品第 17 号,1991)、竹笛协奏曲《愁空山》(作品第 18 号 a^①,1992)、民族管弦乐组曲《滇西土风》(作品第 19 号,1993)、打击乐组曲《山海经》(作品第 20 号,1994)、室内歌剧《狂人日记》(作品第 21 号,1994)、民乐重奏《晚春》(作品第 22 号,1995)、饶钹三重奏《戏》(作品第 23 号,1995)、室内乐《甲骨文》(作品第 24 号,1996)、室内乐《悲歌》(作品第 25 号,1996)、《大提琴协奏曲》(作品第 26 号,1997)、歌剧组曲《狂人日记》(1997)、交响序曲《御风万里》(作品第 27 号,1997)、《第二弦乐四重奏》(作品第 28 号,1997~1999)、吉他独奏曲《古瓷》(作品第 29 号,1997)、歌剧《夜宴》(作品第 30 号,1998)、无伴奏合唱《天地的回声》(作品第 31 号,1998)、《第三弦乐四重奏》(作品第 32 号,1999)、大提琴八重奏《离垢地》(作品第 33 号,2000)、管乐七重奏《西藏的声音》(作品第 34 号,2001)、歌剧《夜宴》(加长版)(作品第 35 号,2001)、《竖琴协奏曲》(作品第 36 号,2001)、大型民乐合奏《日月山》(作品第 37 号,2002)、世界混合乐队合奏曲《禅院》(作品第 38 号,2002)、《B 小调英雄交响乐》(又名《东方红日》,作品第 39 号,2002)、新概念京剧《穆桂英》(2003)、打击乐三重奏《炫》(作品第 40 号,2003),等等。另外,在郭文景看来,影视音乐作品由于受到各种局限,不能成为真正的艺术。所以他对自己为了生活而创作的一批影视音乐作品持一种“回避”的态度,没有将之列入个人作品名录。其中影响较大的影视音乐作品有:《阳光灿烂的日子》、《红粉》、《南行记》、《死水微澜》等,共计有 21 部电影、26 部电视剧。

创作于 1982 年的大提琴与钢琴狂想曲《巴》,是郭文景在中央音乐学院读书期间,根据中国传统音乐中〔老六板〕的音乐材料创作而成的一部早期作品。“巴”原先指的是古代生活在巴蜀地区的民族和国家名字,这个民族(国家)的所在地就是现在的四川东部、湖北西部一带。作曲家以这个民族和国家的名字命名作品,就是为了塑造这个古老的民族、表现质朴的人性。在创作之前,郭文景受到四川农村红得发暗的画布图案的启发,开始构思作品。在作品中,郭文景将〔老六板〕的材料拆散,使之丧失原有的节拍组织单位和旋律句法特征,在此基础上再加以提炼、整

① 竹笛协奏曲《愁空山》有民族管弦乐协奏和西方管弦乐协奏两个版本,a 为前者,b 为后者。其中后者创编于 1995 年。

合,成为作品需要的语言结构。在开始处,大提琴以 pp 的力度、寂静的表情,奏出经过改造的〔老六板〕主题。这样一来,原来深沉、厚重的〔老六板〕主题,转化为苍凉、遒劲的巴人形象的化身。在材料的处理方面,还将古琴、琵琶、三弦的演奏手法有选择地应用于大提琴。苍凉、深沉并经过改造、重构的〔老六板〕主题在 bA 宫调式上由大提琴在低音区缓缓流出,与后面由钢琴高音区进入的建立在 g 羽调式上的山歌主题形成了鲜明的对比(〔老六板〕的深沉、厚重与山歌的高亢亮丽)。这种对比也拉宽了作品的音响空间,为后来的戏剧性展开、色彩性描绘与个性化张扬,提供了充分的可能性。

创作于1983年的为两架钢琴与管弦乐队而作的《川崖悬葬》,是郭文景向中央音乐学院提交的毕业作品,也是他奠定全国性声誉的代表作。作品在1984年3月3日首演于美国加利福尼亚州立大学伯克利分校的赫尔茨大厅,加州大学交响乐队演奏,迈克尔·森特亚(Michael Senturia)指挥。《川崖悬葬》的创作灵感来自长江上游金沙江至川江段两岸绝壁之上的“悬棺”。“悬棺葬”是西南地区古老的夔人独特的一种殡葬形式,他们以令人难以置信的方法将棺槨放置在悬崖峭壁之上,这些棺槨还能常年不朽。作曲家被这些神秘的悬棺所深深地吸引,遂创作了这部表现西南地区古老民族生活风俗的作品。作品采用单章的形式,结构采用了“拱形自由结构”的曲式结构手法。为了表现浓郁的“川味”,作曲家在乐队组合方面采用了大量巴蜀地区的色彩性打击乐器:四川堂鼓、川锣、马锣、川钹。作品由定音鼓的滚奏开始,起伏的音调将听众的想象带入遥远蛮荒时期的葬礼风俗之内,弦乐队以块状和弦带出了圆号空旷的音色,与短笛形成呼应的进行关系,两者的旋律素材来自四川民歌《尖尖山》。空旷的弱奏圆号与尖锐犀利的短笛之间,在音色上形成了鲜明的戏剧性对比,在两者之间融入了弦乐队的装饰性背景。民间打击乐器的进入,“颠覆”了传统乐器构成的音响“秩序”,弦乐器组中的各个声部以密集复调的进行烘托这种躁动。在木管乐器的伴奏背景中,两架钢琴开始正式加入进来,钢琴的主题建立在小二度、大七度平行进行的音型之上,尖锐的音响具有强烈的穿透力。为了加深这种色彩,作曲家又引出了同样具有穿透力的木琴,木琴与尖锐的钢琴音响相映成趣,营造出原始民族坚忍不拔的艺术氛围。弦乐器在琴马之后演奏以及钢琴的震音、滑音、刮奏、华彩音型等将作品带入高潮部分。木鱼进入以

后,葬礼也随之进入尾声。作品的演奏时间在十分钟以内,在这较短的篇幅中作曲家借鉴欧洲 20 世纪初叶民族乐派的音乐手法、结合中国传统音乐的素材,将心目中原始民族的民间葬礼活动描绘得轰轰烈烈、刻画得栩栩如生。在这部作品中,就已经显露出郭文景作为一位当代著名作曲家的潜质。

创作于 1987 年的交响乐《蜀道难——为李白诗词谱曲》(作品第 15 号)^①,是郭文景作为一位享誉海内外作曲家的奠基作。作品根据唐代著名诗人李白的同名诗作创作而成,由于合唱队的加入,使得作品具备了合唱交响曲的属性。郭文景出生、成长于巴蜀腹地的重庆,耳闻目染了巴蜀文化,他的新音乐创作也就是从挖掘巴蜀文化的艺术精神开始的。从早期的钢琴前奏曲《峡》、弦乐五重奏《川江叙事》、大提琴与钢琴狂想曲《巴》开始,郭文景就确立了立足巴蜀文化传统,从事新音乐创作的艺术道路。李白的千古名作《蜀道难》是一首闻名遐迩的绝唱,作曲家从浪漫主义诗人李白的诗歌中获得情感共鸣与创作灵感,全诗如下:

噫吁戏,危乎高哉!蜀道之难,难于上青天!

蚕丛及鱼凫,开国何茫然!

尔来四万八千岁,不与秦塞通人烟。

西当太白有鸟道,可以横绝峨眉巅。

地崩山摧壮士死,然后天梯石栈相钩连。

上有六龙回日之高标,下有冲波逆折之回川。

黄鹤之飞尚不得过,猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘,百步九折萦岩峦。

扪参历井仰胁息,以手抚膺坐长叹。

问君西游何时还,畏途巉岩不可攀。

但见悲鸟号古木,雄飞雌从绕林间。

又闻子规啼夜月,愁空山,

蜀道之难,难于上青天!使人听此凋朱颜。

连峰去天不盈尺,枯树倒挂倚绝壁。

飞湍瀑流争喧豗,砢崖转石万壑雷。

其险也如此,嗟尔远道之人胡为乎来哉!

① 谱例参见郭文景:《蜀道难——为李白诗词谱曲》,人民音乐出版社(北京)2000年3月第1版。

剑阁峥嵘而崔嵬，一夫当关，万夫莫开。

所守或匪亲，化为狼与豺。

朝避猛虎，夕避长蛇，磨牙吮血，杀人如麻。

锦城虽云乐，不如早还家。

蜀道之难，难于上青天！侧身西望长咨嗟！

《蜀道难》是一个乐府古题，李白予以沿用。诗歌大约是李白在唐玄宗天宝初年第一次到长安时创作完成的。诗人展开丰富的想象力，描绘了秦蜀道路上奇丽惊险的山川，并从文中透露了对社会的某些忧虑与关切。“蜀道之难，难于上青天”的咏叹反复出现，像一首乐曲的主旋律一样激荡着读者的心弦。诗中的“青泥岭”为唐代入蜀要道。诗人着重就其峰路的萦回和山势的险峻来表现行人的艰难情状和畏惧心理。同时，逶迤千里的蜀道，还有更为奇险的风光。自“连峰去天不盈尺”至全篇结束，主要从山川之险要来揭示蜀道之难，着力渲染惊险的气氛。诗人从剑阁的险要引出对政治形势的描写。诗人以变化莫测的笔法，淋漓尽致地表现了古老蜀道逶迤、峥嵘、高峻、崎岖的形态，描绘出了一幅色彩绚丽的山水画卷。在作品的结构方面，采用上阕（1~216小节）和下阕（216~472小节）两部分组成。在川音、川调的运用方面，作曲家将四川民歌和方言中的典型音素提炼出来，根据作品的具体情况予以创造性地运用。在现代音乐手法运用方面，郭文景为了突出戏剧性与色彩性，有选择地、大量地运用了现代音乐的创作手法。《蜀道难》以李白诗意为音乐创作切入点，以大气磅礴的气势、淋漓尽致的刻画、酣畅淋漓的表现，为传统经典的现代阐释提供了一个艺术范例。在谈到自己的创作构思的时候，郭文景说：“我想通过我的作品把巴蜀文化的内在力量、野性以及质朴表现出来。我的这部作品就是高亢的、磅礴的、浓烈的、悲壮的、奔放的。”该作在1993年举办的“20世纪华人音乐经典”评选活动中，被推选为“入选作品”。

创作于1991年的《社火》，是为11位演奏家而作的室内乐作品。在这里作曲家采用了特别的乐队编制手法，其中有：一支长笛、一支单簧管（兼任低音单簧管）、二支曼陀林、一架钢琴、一组打击乐（木鱼、排鼓、中国大锣、大鼓、锣、钹、铙钹、小锣、小钹、川钹），还有一组定弦特殊的弦乐器：一把小提琴（四根弦均定为 a^1 ）、一把中提琴（定弦为 B 、 a 、 g^1 、 f^2 ）、一把大提琴（定弦为 F 、 A 、降 $3/4A$ 、降 B ）、一把低音提琴。“社火”是中国

民间节庆或祭祀场面经常出现的一种大型的群众游艺活动,这种活动在当代民间还经常出现。《社火》按照多乐章并列不间断演奏的结构手法,各个乐章的篇幅很小,组合起来宛如一幅多彩多姿的中国民间风情画。这部单章的作品,由如下几个“乐章”组成:第一“乐章”有一个序奏,其主体部分以散板的方式进行,长笛以“吹节”的特殊演奏法(以长笛吹孔端来吹奏,并同时震动声带,以获得神秘、特殊的音响效果)发出人声与笛音的混合音响,低音提琴以由弱渐强的力度奏出具有主题意义的节奏型,在其后的发展中,这个节奏性成为基本材料。川钹的击奏引出了中提琴、小提琴的音束,在敲击乐器斑驳陆离的音块的烘托中,作品直接进入下个“乐章”。热闹的第二“乐章”由“紧拉慢唱”、“入慢”、“复起”、“急急风”以及锣鼓点的“过场”等板式组成,由中国传统击乐器主奏,整个乐章富于速度变化的动力感。曼多林同音反复进行的节奏,单簧管的滑音,长笛的震音等音响混生在一起,逐渐将乐章推到高潮后戛然而止。在钹、鼓节奏对位的基础上,提琴家族逐渐呈现出来,以歌唱性的旋律引出了木管组的色彩性旋律。在经过一段酣畅淋漓的歌唱后,乐队开始减弱,音响消失后便进入下个“乐章”。第三“乐章”是一个由散板开始的慢板“乐章”,为了刻画民间弹拨乐器的“滑奏”效果和民间艺人粗朴的音阶概念,作曲家用大提琴拨奏“微分音”的旋律。经过长笛和低音提琴的二重奏与大提琴的拨奏后,音乐变得活跃起来,在高潮处分别加入了人的吹气声、喊叫声和超吹的刺耳笛声,这些手法的采用都是为了表现人原始状态的情感宣泄。简短的第四“乐章”采用多调性的手法写成,定弦特殊的弦乐器奏出嘈杂、喧闹的乐章核心乐句,这个乐句经过发展变化,演变成嘈杂喧闹的音群,以此对乡间孩童无忧无虑嬉笑、天真无邪娱乐的情态进行刻画与表现。之后作品便直接进入下个“乐章”。第五“乐章”是一个热烈而欢腾的终曲,作曲家以各种技术手段营造着这种场景。在酣畅淋漓的炽热场面之后,从序号 41 开始进入安静、神秘的尾声。在木鱼固定节拍的衬托下,旋律开始逐渐变得松散开来,钹声进入以后,旋律逐渐变得扑朔迷离,长笛再度以“吹节”的特殊演奏法营造出夜色降临、万籁俱寂的音响效果,以此象征社火结束、人群散去的视觉形象。室内乐《社火》虽然篇幅不大,但是作曲家以高度浓缩的艺术手法,将传统民间社火展现出来的斑驳陆离的画卷、酣畅淋漓的音响,以组合风情画的结构方式展现开来,作品以质朴的民风、简约的结构、新奇的技法获得了

听众的喜爱。作品首演以后,西方媒体这样评论道:“郭将新音乐团变成了一个中国农民乐团”^①;“卓越的配器和不断涌现的乐思唤起人们对古代祭祀的想象,令人眼花缭乱”^②。

创作于1992年的竹笛协奏曲《愁空山》,是根据李白著名诗歌《蜀道难》中的诗句“又闻子规啼夜月,愁空山”创作而成的。这部协奏曲的协奏乐队,是中国民族管弦乐队(1995年,又改编为管弦乐队版)。在三个乐章的作品中,分别使用了三种不同品类的竹笛,它们分别是:曲笛、梆笛、大笛。曲笛擅长中音区的表现,音色悠扬、圆润;梆笛擅长高音区的演奏,音色清脆亮丽;大笛属于改良以后的低音竹笛,擅长演奏低音区的旋律。慢板的第一乐章是对绵延万里、不尽群山景象的描绘,表现了作曲家在—望无垠群山面前的无限感慨、惆怅。为了表现这种—望无际的视觉形象,作曲家在乐章开始处就由独奏者用曲笛以“循环换气”的技法,吹出了一个长达8小节共40拍的长音C,这个长得超乎寻常的单音,将听众的视觉想象直接带入横亘在蜀道之间连绵起伏的叠翠层峦。在这个长音之下,民族管弦乐队以自己空旷、辽远的旋法涌动着。这一长—短、—静—动之间,勾勒出一幅辽阔、空寂的群山景象。第二乐章将前者的悠扬转化为急速进行,由梆笛以迅疾的速度从头到尾—气呵成。连续快速进行的十六分音符,以级进、循环的方式表现了充满动力的旋律,充分地展示了作曲家旋法写作的过人才华。歌唱性的中部由乐队演绎。之后引出了梆笛的华彩乐段,在华彩段中作曲家创作了一些超越了以往的竹笛演奏技巧(诸如“双吐循环换气”等),这些技巧为演奏家超凡脱俗演奏技巧的展示提供了充分的技术空间。再现部回到酣畅淋漓的急速进行中。在急速进行的乐章之后,引出了气势磅礴的第三乐章。第三乐章开始由乐队奏出了一个长大的前奏,这个前奏具有大气磅礴的热情。进入主体部分以后,转由低沉、厚重的大笛演奏。为了增加乐章的厚重感,作曲家在民族管弦乐队基本编制的基础上增加了中音唢呐、次中音唢呐、中音笙,还增加了大提琴和低音提琴。乐章首先由乐队奏出了一大段激情四溢、气势如虹的前奏,在这里没有了前两个乐章的朦胧与飘忽不定。具有巍峨、逶迤、峥嵘、高峻、崎岖形态的“山”的形象开始变得清晰起来。之后,出现了前两个乐章所没有的完整的乐句进行,四

① R. 哈曾顿克(R. Hazendonk):《日报》(De Telegraaf),1991年4月5日。

② J. E. 福斯那库尔(J. E. Fousnaquer):《世界报》(Le Monde),1995年10月28日。

个乐句的“起承转合”构成了一个完整的、具有磅礴气势的乐段。厚重的大笛以其独特的音色和旋法,将作曲家对山的感慨与嗟叹淋漓尽致地展现开来。纵观全曲,作曲家将民族的思维方式和现代的创作技法融汇在一起,对第一、二乐章的处理具有中国传统音乐“形散意连”的意味,对第三乐章的处理则具有严谨、规整的风格。这样处理就使得作品获得了传统性与时代性、民族性与世界性兼备的艺术品质。

创作于 1994 年的室内歌剧《狂人日记》,是应荷兰新音乐团的委约完成的,歌剧首演于同年 6 月 12 日举办的“94'荷兰艺术节”。歌剧由保罗·加里斯导演、艾迪·斯帕亚德指挥,剧本由曾力、郭文景根据鲁迅著名的同名小说改编,并将鲁迅另外一篇小说《药》和散文《野草》的部分情节糅合在一起。剧本的改编者将故事的发生时间设定在 20 世纪初叶,地点设定在南方地区的一个名为“狼子村”的乡下。剧情如下:在这个村子里,有一个出身于地方绅士家庭的青年书生(狂人)旧病复发,终日疑神疑鬼,总以为有人在加害于他。有一天朝廷吏部官员发来官方文书,要求青年书生赴京候补官职。为了使发狂的青年人恢复正常人的状态,他的兄长急忙请来一位医生给他治病。狂人以为医生是刽子手,以为他的兄长是帮凶。在争执中,狂人被强行灌下了一碗用人血调制的药汤,狂人便立刻昏厥过去。第二天,狂人清醒过来。兄长高兴地对他说:“病好了,你就可以去候补了。”此时,传来女巫驱邪念咒的声音,狂人立刻想起死去的妹子,便轻声地哭泣起来。歌剧共分为四场:第一场《街景》表现了狂人与封建社会的剧烈冲突;第二场《书房》表现的是戏剧人物的内在心理,狂人通过内省逐渐觉悟到封建社会的“吃人”本质;第三场《大屋》刻画了狂人与封建社会再一次发生的冲突,在这里狂人悲痛欲绝地喊出了“将来容不得吃人的人活在世上!”的吼声,把戏剧推到了高潮;第四场由《书房》和《街景》两个场面组成,前半部分《书房》再次回到主人公内在心理刻画与表现的角度,这是狂人再遭劫难以后的又一次内省;后半部分又回到了《街景》上,狂人与封建社会的冲突在这里画上了一个惊人的感叹号。狂人仰望天空,悲愤地向这个“吃人”的社会宣战。虽然是外国人的委约,但是郭文景还是按照中文的发音创作这部歌剧,在作曲家看来音乐与语言有着密不可分的关系,因为中国各地的地方戏、中国新歌剧无不获益于中国语言的丰富文化内涵。从音乐的层面上看,虽然剧中的唱段从语言的夸张的吟唱中派生出来,但是歌剧还是基本上建立

在调性音乐基础上的。第一场《街景》中“狂人主题”的核心音是 $\flat E$,全场也就建立在这个音上,整场的开始音和结束音都是它。第二场《书房》的核心音是F,全场的开始与结束也都是建立在这个音上的。第三场《大屋》是全剧高潮之所在,由于其戏剧性较强,采用具有尖锐矛盾冲突的固定低音与伴生的和弦组成,建立在核心音程B—C上。第四场的前半部分核心音是 $\flat B$,后半部分的核心音是E。第一场和第四场的后半部分的核心音都是 $\flat E$,这就使得全剧在调性方面具备了“前后呼应”的结构感。郭文景在《狂人日记》的创作中没有采用通常意义上的旋律手法,而是从语言的夸张的吟唱中发掘、创造出人物的“唱段”。这些“唱段”采用固定音高和非固定音高的节奏形态组成,非固定音高的音调以剔出符头的方法标记在五线谱上,演唱者可以根据线谱位置,结合节奏找出音调的基本走向。这种处理方法,与语言音调的音高走向基本吻合。这种语言节奏与音乐节奏密切结合的方法,展现出似吟似唱、似说似诵的音高进行,为刻画“狂人”的非正常状态起到了积极的推动作用,也使得这部歌剧成为不能脱离中文发音而存在的作品。在乐队语言方面,该剧使用的是室内乐队,打击乐器的超常规使用,弥补了铜管乐器与低音木管乐器不足的缺憾。由于室内歌剧《狂人日记》采用了现代主义的创作手法、批判现实主义的艺术观念和立足于中国语言的旋法手段,使作品在诞生以后便受到国内外听众的广泛欢迎,被西方媒体称之为“中国的《沃采克》”^①。

创作于1995年的饶钹三重奏《戏》是为三对饶钹和演奏者的嗓音而作的“室内乐”,是一部从单纯的一件(一种)乐器中挖掘出丰富的音响矿藏的经典性作品。创作这部作品之前,郭文景“开始厌倦满台堆满打击乐器的作品,决心用一件(或者一种)乐器做出一百种效果来”。郭文景认为由于自己这部作品的诞生,“饶钹结束了几千年来只有几种演奏法的局面”^②。何谓“戏”? 有其二:戏者,嘻也、谐谑也,此其一;用饶“演戏”,“唱念做打”尽在这饶钹的“一百种效果”之内,此其二。三位打击乐演奏家使用的是同一种乐器——饶钹(大小不一的数件),在作品中,作曲家以一种孩童的心理在重新地玩味着这件可爱的“玩具”,在各种近乎“天真”的拨弄下,在各类不守“规矩”的击打中,简单的饶钹变得表现力

① 高文厚、施聂姐:《郭文景——一幅作曲家的肖像》,《磬》1997年10至11号,荷兰莱顿(Leiden)出版社出版。

② 明言:《在“同根情结”驱动下的畅聚》,《人民音乐》2001年第1期。

十足。郭文景充分发挥了他对音色细微变化的敏锐感受能力,精心设计了 35 种之多的演奏法和 6 种人声发声法,使作品的音响材料有了充分的保障,作曲家的童心也得以肆无忌惮地彰显开来。在整体结构方面,《戏》主要通过 6 个乐章不同速度的编排(快、快、慢、快、慢、快)获得对比与前进的动力。6 个乐章分中有和,各自相对独立又相呼应、暗合。第一乐章采用散、中板为主的弹性速度,这个乐章具有“起”的结构作用。第二乐章是小快板,具有“承”的结构作用。第三乐章是慢板,具有“转”的结构作用。第四乐章采用中、快板为主的弹性速度,具有“复起”的结构作用。第五乐章采用散板与慢板交织的速度,具有“对比”的结构作用。第六乐章是小快板,具有“合”的结构作用。饶钹三重奏《戏》的最大艺术特点就是:“寓繁于简”、“化简为繁”;从单纯中发现复杂,由简单中挖掘繁复。小小的一对饶钹,作曲家以近乎童心的玩味中“发现”出一个崭新的音响世界、“描绘”一个纯洁的童真世界。

创作于 1998 年的为无伴奏合唱和一位打击乐而作的《天地的回声》,是一部以现代人的眼光阐释中国传统宗教精神,具有深刻哲理意味的作品。作品的歌词分别取自中国佛教教义中“芸芸众生”的颂赞语“大慈大悲,普度众生,观世音菩萨”;《金刚经》中的“一切有为法,如梦幻泡影,如露亦如电,应作如是观”;藏传佛教的“六字真言”“唵嘛呢叭吽”;《列子》语录中的“可以生而生,天福也;可以死而死,天福也。可以生而不生,天罚也;可以死而不死,天罚也”;现代诗人西川的诗句“我的精神已登达山顶,我和最高的星辰有一个约会”。作曲家有意识地将古今、宗教、世俗的核心词语融汇在一起,以这些词语的内在艺术、文化、宗教的张力,扩充作品的艺术能量与文化内涵。单乐章结构的作品采用带再现复合三部曲式的结构形式写成。第一部分是一个带再现的单三部曲式:A 段采用三声部的中音区女声演唱,借鉴吟诵唱诗的五声性旋法和密集的模仿进行的技术,歌词是“大慈大悲,普度众生,观世音菩萨”、“芸芸众生”等。由于密集模仿的手法在三声部中只是相隔一拍的时间,所以三个声部在听觉感受的时候没有多声部的感觉,反而产生一种参差进行的单声部的感受。这个旋律是全曲立意的基础,起着统合的作用。B 段的主要声部是男低音,由男低音模仿藏传佛教喇嘛寺中低音长筒唢呐的“筒钦”鸣响,在开始处有一个装饰性的滑音,这个装饰音是对低音长筒唢呐“起吹”音响形态的模仿。之后,由男低音以宣叙调的旋法唱出《金

刚经》的经文,女声合唱则以藏传佛教的六字真言“唵嘛呢叭吽”吟诵作为复调声部予以衬托。 A^1 段是对 A 段的压缩再现。第二部分是一个复三部曲式的展开性段落:C 段采用四声部合唱的形式进行,为了增加展开性的动力,作曲家在这里加入了打击乐器,并以多变的节拍烘托热烈的氛围,歌词采用《列子》中的“可以生而生,天福也……”D 段是在合唱队与打击乐伴奏之下的女高音独唱部分,音乐材料取自藏族民歌中的《囊玛》旋律,歌词则取自现代诗人西川的诗句:“我的精神已登达山顶,我和最高的星辰有一个约会。”为了营造歌词的意境,作曲家以上方三度移调的手法构建升腾、超拔的音响氛围。 C^1 段是对 C 段主题移调以后的动力再现。第三部分是全曲的变化再现部分。无伴奏合唱与打击乐《天地的回声》以宗教情怀、世俗精神、现代手法,表现了当代艺术家的人文关怀。

创作于 1998 年的歌剧《夜宴》,是郭文景在世纪交替之际创作的当代中国又一部代表性的歌剧作品。歌剧的脚本是邹静之根据故宫博物院收藏的一幅名画——《韩熙载夜宴图》的情景创作的,名画是唐后主李煜命宫廷画师顾闳中进入韩熙载府邸,切身感受其荒淫无度的夜宴情景以后,回到宫中默绘出来的千古名作。歌剧表现了这样的戏剧内容:唐代以后,中国社会进入“五代十国”时期,“五代”主要聚集在中原地区,“十国”之中有九国割据南方。其中的南唐是“十国”之一,建都于金陵(今南京)。李煜(即李后主)继承帝位之时,南唐的气数已尽,大宋王朝建立,南唐以附属国的名分苟延偷生。南唐所倚重的治国大臣韩熙载回天无力,且又因自己出身于北方受到朝廷重臣的挤兑与排斥。为了掩人耳目,韩熙载不得不苟且偷生、寻欢作乐,终日沉溺于酒色之内。剧作家由一幅名画并结合历史史料挖掘出这个富于悲剧性的创作题材,为作曲家的音乐创作提供了很好的艺术基础。全剧由四场正剧、三个间奏与尾声等八个部分组成。四场正剧有:《宴前打卦》、《宴会前半》、《宴会后半》、《宴后伤怀》,以韩府为背景、韩熙载为主角;三个间奏和尾声发生在皇宫,表现了南唐皇帝的四个侧面:“偷情的李煜”、“国君李煜”、“诗人李煜”、“囚徒李煜”。《夜宴》的基本角色有六个,这六个角色包含了男女声、高低音的各个声部类型,在演唱形式方面有各个声部的独唱、不同声部的对唱、二重唱、三重唱等,还有模拟中国古代宴乐仪式中歌功颂德的齐唱、传统戏曲中的“旁白”(旁观叙述者、评论者)等。作曲家在歌剧中

植入了《汉宫秋月》主题、夜宴动机、韩熙载的两个动机、李煜的两个动机。这些主题和动机,成为构成整部歌剧的核心材料。在戏剧展开过程中,创作者直接采用中国戏曲的程式手法,韩熙载、李煜、红珠等主要人物出场的时候,均采用“自报家门”的介绍方式。在第一场中韩熙载就是“闭目静坐塌中”的形态出场的,之后他以男低音的形式吟唱出以下的“自我介绍”：“置酒高堂,悲歌临觞。人生几何,逝如朝霜。某,南唐重臣韩熙载是也。”韩熙载的长吁与低吟采用了真假声交替进行的方式。李后主(李煜)的声部,作曲家定位为男高音或京剧小生,他在出场时也是采用这种长吁与低吟、“大小嗓”(真假声)交替进行的方式自我介绍的。全剧在结构方面既没有采用西方歌剧传统中的分曲体、连续体的结构手法,也没有直接采用中国戏曲传统中的联曲体、板腔体,更没有采用主题贯穿的结构原则。而是以故事线索的时间顺序展开,音乐在连接场次的结构中起到了举足轻重的作用。譬如:第一间奏结束时排鼓的〔急急风〕手法将全剧直接带入第二场,第二间奏末尾以变形的“夜宴动机”接续到第三场,第三间奏末尾在合唱队的长音上加入琵琶的下滑音便直接将音乐带入第四场。这些连接手法使得音乐的整体感加强、结构功能提高。歌剧伴奏乐队采用的是中西管弦乐混合编制的室内性乐队,由女性演奏的琵琶在其中起着领奏和主导乐器的角色,这样处理是为了使其承担讲述者的角色出现在舞台上。在打击乐器方面,加入了戏曲锣鼓、云锣等,使其与西方乐队中的定音鼓、管钟、颤音琴、三角铁等打击乐器相互融汇,这种中西混合的打击乐队在音响方面具备了古代宫廷“宴飨乐队”、“钟磬之娱”的声响特征。在表演程式方面,《夜宴》借鉴了中国传统戏曲中的表演程式,但是又不同于任何一个剧种。在音乐旋法方面,《夜宴》的音乐元素与中国传统语言、地方音调有着直接的渊源关系,但是作曲家没有直接采用民间歌曲、小调,也没有移植戏曲的腔式风格。这些艺术特征,都使得这部歌剧成为一部真正意义上的原创作品,一部超越了中西戏剧传统的新歌剧。剧中的主要唱段《虞美人》出现在第四场中,当韩熙载发出“明日已不再”的感慨以后,在尾声中引出了李煜被俘以后创作的那首千古悲苦之吟——《虞美人》,作曲家为诗歌创作的音乐恰如其分地表现了这位“后主”恰如“一江春水”般的忧愁与悲凄。对于《夜宴》及其他歌剧作品的艺术成就,西方媒体是这样评价的:“郭文景在 Almeida 歌剧院上演的两部歌剧表明了正在崛起的新一代亚洲作曲家

找到了新的表达方式,这种表达方式不仅扩大了表演的可能性,还扩大了歌剧的创作思路。《夜宴》和《狂人日记》都显示了对歌剧潜力的高度创造性理解。郭文景的歌剧是精妙的,引人入胜的。现在英国歌剧新作里能有这种效果的可不多见。”^①“这两个歌剧给人带来了一个激动人心的夜晚,它也表明郭文景在音乐戏剧方面有着创新意识的突出表现才能。郭文景的音乐顺其自然地阐释了剧情,而不是强加于人的。他的音乐思路从高处扑下来并且滑翔而至,很少牵强费力,把中国的文本细腻地化为气氛。”^②“多文化混合是现今的趋势,歌剧也不例外。郭文景对声音的处理遵照了中国戏剧的传统,用假声和滑音来极端地扩展了音域,还混入了韵白和吟诵。郭文景创造了他自己的风格,虽然源于中国的音乐和戏剧传统,同时又适宜西方听众。在看惯了那么多新歌剧费力地传达信息之后,郭文景歌剧的精确讲究无疑是令人兴奋的调剂。”^③

郭文景以自己独特的探索精神、鲜明的个人风格,徜徉在险峻、绮丽、气象万千的新音乐创作的“蜀道”之上。虽然他创作的新音乐作品的体裁广泛、题材迥异。但是,每部作品深层都涌动着作曲家徜徉“蜀道”、流连忘返的赤子情怀。

第六节 敏于曲而讷于言——周龙

周龙(1953.7.8~),作曲家,北京市人。

1953年7月8日,出生于北京。自幼学习音乐,曾经先后师从著名指挥家严良堃学习指挥,1973年开始周龙先后师从著名作曲家、音乐理论家罗忠镕、黎英海、樊祖荫、顾淡如等人学习作曲与作曲技术理论。1977年考入中央音乐学院作曲系师从苏夏教授学习作曲,1983年毕业于中央音乐学院以后,被分配到中国广播艺术团任专职作曲,同时在中央音乐学院作曲系担任兼职教师。1985年赴美国,进入纽约哥伦比亚大学音乐学院攻读作曲专业博士学位,先后师从周文中、Mario Davidovsky教授学习作曲,师从Martha Hyda教授学习20世纪现代作曲

① 英国《独立报》,1998年7月15日。

② 英国《卫报》,1998年7月14日。

③ 英国《泰晤士报》,1998年7月14日。

理论及申克分析法。1993 年以为打击乐和管弦乐队而作的《大曲》(1991)毕业,并获得哥伦比亚大学的博士学位。20 世纪 80 年代初期,周龙的作品就在中国大陆出版并获得了全国性的声誉,中国唱片公司当时曾经出版的周龙新音乐作品有:《广陵散》、《空谷流水》以及其他管弦乐与民族器乐作品等。民族器乐四重奏《空谷流水》曾经在文化部、中国音乐家协会举办的第三届全国音乐作品评比活动中获得二等奖,弦乐四重奏《琴曲》在此后举办的第四届全国音乐作品评比活动中获得一等奖。此后,周龙开始活跃在世界乐坛上,曾经先后获得的奖项有:数次美国作曲家协会的“年度奖”,Meet the Composer 奖,纽约艺术基金会委约作曲奖(1986、1987),“首届国际作曲大师奖”(1998),“格莱美唱片大奖”(1999),美国文学艺术院“杰出成就奖”(2003)等。

从 20 世纪 80 年代初期开始,周龙就走在中国新音乐创作的前列。其创作历程可以分为三个阶段:第一个阶段从 80 年代初期至 1985 年赴美留学,第二个阶段从 1985 年至 1993 年博士毕业,第三个阶段从 1993 年至今。如果按照题材类型来分的话,可以分为三类:

第一类追溯中华民族的悠久文化历史和对民族精神的赞颂。这类作品占了很大比例,如直接取材于同名古琴曲的交响诗《渔歌》、《广陵散交响曲》,钢琴三重奏《幽兰》,还有《琴曲》、《溯》和组合打击乐独奏套曲《钟鼓乐三折——戚·雩·旄》,以及打击乐与管弦乐协奏曲《中国狂想曲》等。第二类取材于民间传说与民俗风情。如芭蕾舞组曲《东施效颦》,反映满族生活的《五魁》,取材于东北吉林地区民间歌舞的小提琴与钢琴《太平鼓》,反映傣族民间风情的两只管子与扬琴《月下歌》等。第三类是寓意性和哲理性的,如无伴奏合唱《太阳的话》,笛子与琵琶《绿》以及电子音乐《宇宙之光》等。^①

创作于 1982 年的弦乐四重奏《琴曲》,是周龙第一部确立全国影响力的新音乐作品。作品是根据中唐时期杰出的思想家、文学家柳宗元的诗作《渔翁》的意境,汲取古代著名琴曲《渔歌》(又名《欸乃》)的音乐材料创作而成的。柳宗元于贞观十一年(公元 805 年)参与主张革新的王叔文集团而获罪,被贬黜为永州司马,柳宗元在浩渺的湘江、辽阔的洞庭湖

① 樊祖荫:《丰厚传统沃土培育出的新苗——周龙音乐创作述评》,《人民音乐》1988 年第 1 期。

边生活了10年,期间创作了许多优美的诗文,《渔翁》就是其中的一首。原诗道:“渔翁夜傍西岩宿,晓汲清湘燃楚竹。烟消日出不见人,欸乃一声山水绿。回看天际下中流,岩上无心云相逐。”苏东坡读了这首诗歌以后,曾经发出这样的赞叹:“诗以奇趣为宗,反常合道为趣。熟味此诗有奇趣。”周龙根据诗意创作的《琴曲》由引子和四个部分组成,在结构方面既有传统古琴曲的特点,又兼备西方变奏、回旋、再现的结构特征。引子部分的音乐材料来自琴曲《渔歌》的第一段《潇湘水云》,这个段落是全曲最完整使用原曲音乐材料的部分(其后的使用都是做出了较大幅度的变形)。作曲家以弦乐四重奏的乐队组合形式,模仿古琴的音响特征以及演奏手法,为此还创立了一些在当时比较大胆、新颖的演奏法,诸如:指尖拨弦(用以模仿古琴的拨奏音色)、1/4音程慢速揉弦(用以模仿手指在琴弦上的滑动效果)、靠近指板和琴马演奏、弓杆碰弦、慢滑音、指甲打击侧板等。这些在当时颇为新颖的手法,为衬托旋律、表现古琴的韵味起到突出作用。第一部分在全曲中起着“起”的结构作用。这一部分在节拍上使用了 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 变换的手法,在结构上采用传统结构的“循环乐句”手法,循环乐句的音乐材料取自《渔歌》第四段《楚湘烟波》第一乐句,这个以四度跳进组成的乐段较为形象地刻画了渔翁飘逸超脱的精神气质。在此基础上的两个插句,也是分别取自琴曲《渔歌》。第二部分在全曲中起着“承”的结构作用。在这里,没有新材料加入进来。变化演奏速度(比第一部分加快了一倍),转化为主调陈述语汇,伴奏写得具有丰富舞蹈性。作曲家以琵琶轮指、扫弦的演奏技法, $\frac{3}{4}$ 拍子的节奏进行以及第二小提琴、中提琴在琴马后面的拨奏、第二小提琴的小七度平行进行,描绘了“烟消日出”之后的美景,以及“日出而作”的勃勃生机。第三部分在全曲中起着“转”的结构作用。作品表现的是:渔歌声声、船橹欸乃、水清木华、天高云阔的迷人景致。音乐材料取自《渔歌》的号子部分。第四部分在全曲中起着“复起”的结构作用。作曲家以 $\frac{12}{8}$ 拍子和交替进行的顿音和颤音手法,烘托出云雾缭绕、暗香浮动的景色情态。之后,第一小提琴在琴马后面以跳弓演奏固定的节奏型,与中提琴和大提琴的拨奏、滑音遥相呼应,宛如潇洒、飘逸的文人雅士泛舟水上、吟哦陶醉。小提琴与大提琴在八度音域上作对比复调进行,“岩上无心云相逐”的景象跃然呈现在听众面前。第五部分在全曲中起着“合”的结构作用。《琴曲》至此也在悠然自得、耐人寻味的意境中结束。弦乐四重奏《琴曲》借鉴中国传统乐

器的演奏手法,并将之移入西方室内乐的乐队组合形式之内,使之产生出新型美学意味。在调性布局方面以中国的五声调式与西方近代频繁的转调手法密切结合。在调性原则、色彩方面做出了一些在当时颇为新颖的探索。《琴曲》以细腻的笔触、深厚的内涵,表现了作曲家个人心目中的理想人格和理想境界,为新时期中国新音乐的探索性创作提供了一个范例。

创作于 1983 年的民族器乐四重奏《空谷流水》,是为笛子、管子、箏与打击乐器创作的。作品由中央音乐学院民乐团首演于西柏林的“地平线音乐节”(1985)。之后,曾经先后在意大利、美国、日本、北京、香港等地数次上演。在《空谷流水》中,作曲家采用了中国民间〔老六板〕的音乐材料,但是没有直接引用,而是按照“节奏为灵魂”、“骨干音为骨骼”的原则引用材料。在此基础上大量采用中国传统音乐中独特的散板节拍、即兴手法、加花装饰,民间吹打、民间锣鼓的“多节奏”组合方式等。〔老六板〕的节拍、句式、音调经过作曲家的艺术处理以后,将原来的五声徵调式转变为七声奉五声的徵调式。这样处理就使得主题与〔老六板〕之间退化了形似、凸显了神似,音乐的旋法变得更为流畅。在主题的展开与发展过程中,作曲家使用“音色”、“音势”的创作手法,利用转位、移位的音程结构技术,增加了音乐发展的戏剧含量,丰富了旋律进行的歌唱性。为了丰富作品的音响色彩,周龙还在中国新音乐创作中采用了一人演奏十余件乐器的组合打击乐形式。这部作品以富于中国民族音乐风格的旋律为基础,采用了探索性的新音乐创作手法以及新型的乐器组合、乐器演奏法。在节奏律动的安排和音色的处理方面,做出了一些新型探索;在曲式结构、和声手法、多声部组合等方面,保留了中国传统音乐的风格与气质。在复调手法上,根据调性的变化灵活结构横向旋律的组合方式,多线条的旋律井然有序。作品的结构方式按照中国传统的手法,以外散内连、外松内紧的方式结构乐音的纵横关系。作曲家以这部作品表现了中国厚重的文化积淀与丰富的人文传统。同年完成的交响曲《广陵散》,1983 年由中国电影乐团首演于北京,姚荣荣指挥。古琴曲《广陵散》表现的是春秋战国时期“聂政刺秦王”的故事,聂政是当时的韩国人,于公元前 397 年刺杀秦王未遂而自杀。魏晋南北朝时期的“名士”嵇康遭遇当权者嫉恨,在临行前从容抚琴一曲《广陵散》,欲以此发泄自己对司马氏政权的不满和蔑视,音乐慷慨激越,闻者莫不声泪俱下。周龙的这部交响曲作品,就是以著名的古琴曲《广陵散》为音乐素材、以嵇康的

感人故事为题材而创作的。作品分为三个乐章,各乐章之间不间断地连续演奏。富于悲剧性色彩的“复仇主题”是全曲的基本推动力量,与之相互对应的是哀怨、凄切的“苦难主题”。两个尖锐对立的主题相互矛盾、相互冲突,构成了跌宕起伏、酣畅淋漓的戏剧性展开。

创作于1984年的组合打击乐独奏曲《钟鼓乐三折——戚·雩·旄》^①,是周龙应中国唱片社之委约完成的一部由单人演奏的中国民族组合打击乐作品。同年春天,由中央民族乐团的打击乐演奏家何建国演奏并灌制唱片。同年冬天在中国音乐家协会与中央音乐学院联合举办的“中国打击乐音乐会”上,演出了其中的第一乐章,受到听众的普遍欢迎与好评。“钟鼓乐”原来指的是在宫廷与庙堂之上演奏的乐舞艺术形式,作曲家在这里将传统的宽泛称谓予以压缩,使之成为单纯的打击乐器演奏的形式。“三折”借鉴的是中国古代戏曲的结构术语,指的是三个乐章。

第一乐章《戚》^②由引子和四个乐段组成:引子是一个气氛庄严肃穆的段落,锣类金属击乐器以由弱渐强的敲击,象征着古代庄严仪式拉开序幕。序号①是第一乐段,木类击乐器奏出活泼、动感的呈示。序号②是第二乐段,表现的是古代武舞的威风与雄姿,鼓、木类击乐器接续第一乐段的旋法持续演奏出八分音符的节律,之后进入的十面锣以具有音高的乐音敲击将复杂的节奏交替穿插在一起,给人以目不暇接、震耳欲聋的感受。序号③是第三乐段,排鼓敲击出一个“四音列”(商角徵羽),之后便对这个音列做出“加花变奏”,前面出现过的其他击乐器轮番加入进来,这些色彩丰富的乐器奏出了一个色彩斑驳陆离的段落。乐谱中的序号④是第四乐段,也是乐章的再现乐段。先从大堂鼓独奏开始,锣、梆子加入进来,在经过一个酣畅气氛的过渡后,在南梆子的尖啸的敲击声中,这个武舞风格的乐章随之结束。

第二乐章《雩》^③是一个抒情性的慢板乐章,作曲家以金属乐器晶莹、淡雅的音色和缓慢进行的旋法,塑造古代先民虔诚祈祷上苍为生民赐予甘露的庄严肃穆的艺术氛围。序号⑤至⑦,音乐主题材料来自古代著名的琴曲《碣石调·幽兰》。序号⑤、⑥的两个主题经过交替发展后,

① 周龙:《钟鼓乐三折——戚·雩·旄》,《中央音乐学院学报》1985年第1期。

② “戚”是中国古代的兵器,形状类似斧头,在“六代乐舞”之一的周代武舞中是一个基本道具。

③ “雩”就是所谓的“舞雩”,在古代用于求雨仪式中的乐舞表演,这种形式早在商代就已经出现。“舞雩”以牛尾巴做道具,舞蹈者之间相互传递这个道具,这种形式也称之为“代舞”。

从㉔开始以变化再现的方式回到㉕。序号㉖中使用所有锣作自由组合、反复,以此营造“山雨欲来风满楼”的意境。序号㉗、㉘是对㉕至㉔的变化再现。表现先民在威力无比大自然面前的敬仰和祈祷。第三乐章《旄》^①中的序号㉙是散板性的引子,由木鱼、梆子、排鼓演奏。序号㉚由排鼓、木鱼、梆子以对话的演奏形式展开,节奏形式来自苏南“十番锣鼓”中的“清锣鼓”。序号㉛是对第一乐章《戚》中第二乐段音乐材料的变形处理。作曲家将这段音乐的长度拉开,节奏组合也变得更为丰富多彩。……在序号㉜中,排鼓以快速、密集进行的旋法将乐章带入高潮。在这里,鼎沸喧闹的音响潮流、复杂多变的节奏组合、技法高超的演奏手段获得了充分的展示,全曲也就是在这种热烈、欢腾的气氛中结束。《钟鼓乐三折——戚·雩·旄》以苏南传统音乐材料和创作手法为基础,在乐器的配置组合、音乐的表现处理、作曲的现代技法方面,都作出了一系列大胆、新奇的创新,这些创新为当代中国民族器乐的发展提供了一系列可资借鉴的经验。可以说:《钟鼓乐三折——戚·雩·旄》是一部在继承中国传统打击乐艺术传统的基础上,借鉴西方近现代音乐创作手法,并将两者有机地融会贯通之后形成的一部具有创新精神的民族打击乐作品。

创作于1988年的为单簧管、古筝、低音提琴而作的三重奏《定》,在1988年底由美国的井上和子现代室内乐团首演于纽约的Alternative博物馆,1989年在台湾再度演出。《定》的名称来自于中国佛教“心凝气定”的学说,这种理论讲究的是“虚其心智”、“定其气血”。周龙就是试图以这部作品,展示自己对佛教教义中的这种境界和学说的理解和诠释。作品借鉴佛教音乐的缓慢陈述方式和文人音乐中的即兴展开手法进行作品的组织与构建。主题音调的基本材料包括一个十二音序列和一段调性旋律,乐器组合方面“吹(单簧管)拉(低音提琴)弹(古筝)”演奏形式各取一件,在乐器组合方面做到“中西合璧”。作品采用再现二部曲式的结构形式写成:A部(1~72小节)由a段(1~14小节)、b段(15~33小节)、a¹段(34~57小节)、a²(58~72小节)组成;B部(73~135小节)由c段(73~99小节)、b¹段(100~107小节)、a³段(108~122小节)、Coda(123~135小节)组成。全曲从^bE开始,进行到72小节后环绕着^bD音,整部作品结束在^bE音至^bD音上。四个基本材料构成了a、b、c、d四个乐

①“旄”就是所谓的“旄舞”,是周代“小舞”中的一种形式。这种形式以牦牛的尾巴作为道具使用,用在古代的祭祀活动中。

段, a^1 、 a^2 、 b 、 b^1 四个乐段建立在一个十二音序列之上。为了艺术构思的需要,作曲家在古筝上采用了他自己设计的“十二音定弦法”(即定弦音排列组合以后形成一个自由十二音音调)。A 部由四个段落组成,第一段中由单簧管与古筝分别奏出几个由序列构成的旋律,低音提琴则以自由伴奏的形式予以丰富音响色彩、衬托艺术氛围。第二段先由古筝富于民族风格的微分音列,单簧管模仿并发展了这个音列,以此表现作曲家个人对“定”之境界的理解。之后,A 部的高潮段(第三乐段)出现,对第一乐段做出展开性再现。第四乐段是整个 A 部的结尾部分,单簧管以逆行的形式奏出了原序列,在同音反复以后结束。B 部首先加入了一个具有五声音阶性质新材料组成的乐段,这是作曲家第一次在这部作品中使用调性旋律,具有忧郁情怀、伤感色彩的旋律由单簧管缓缓地奏出。之后,无调性的素材融会进来,好像是对京剧曲调的模仿。在 86 至 88、92 至 97 小节中,作曲家以单簧管和低音提琴奏出中国民间音乐《老六板》的变形音调。至此,作曲家内在深沉的中国情怀隐晦地表露出来。之后出现的两个乐段是对 A 部第二、三乐段提高小二度以后的再现,再现的时对织体与节奏做出了适当的变形处理。全曲的尾声从 123 小节开始,在对以前出现的材料做出了短暂回顾以后,《定》也在冥想、静寂的状态中结束。在谈到创作构思的时候,作曲家这样说道:“三重奏《定》表现了我本人对佛教中的‘定’之心专注一境而不散乱的精神状态及意境的想象与理解。”^①

创作于 1991 年的为打击乐和管弦乐队而作的《大曲》,是周龙在美国获得哥伦比亚大学音乐学院作曲博士学位的提交作品。同年,由上海交响乐团演出、胡炳旭指挥。1993 年 7 月 25 日由北京的原中央乐团再次演奏,美国女指挥家乔安·法莱塔指挥。打击乐在《大曲》中的地位比较突出,中西打击乐器被周龙分为四个组合分别由四位打击乐手演奏,第一组打击乐有:四个定音鼓、一对碰铃、一个吊钹、一面京锣、一个大锣、一件三角铁;第二组打击乐器有:木琴、编钟、铙钹、五只木鱼、碰铃、风排钟、大乳锣、吊钹、大堂鼓;第三组打击乐器有:云锣、十面锣、碰铃、中锣、大锣、中钹、南梆子、吊钹、大堂鼓;第四组打击乐器有:钢片琴、颤音琴、大木琴、小梆子、两件木鱼、七个排鼓、大堂鼓。担任第四组打击乐

① 周龙:《三重奏〈定〉作品分析》,《中央音乐学院学报》1989 年第 3 期。

器的演奏家同时兼任独奏者的角色。周龙的《大曲》模仿唐代“大曲”的结构手法,由连续演奏的“散序”、“中序”、“破”三个部分组成,三段音乐中的小型段落也是按照唐代“大曲”的结构形式组织起来的。作品中的第一部分是《散序》,传统的“散序”部分一般都是采用散板的节奏形式,白居易所谓的“散序六遍无拍”就是指的这一点。周龙在这里却没有按照这个组织原则进行自己的创作,在这一部分中一开始就使用了“上板”的音乐材料。在乐队组合上,作曲家以皮鼓类乐器为主,它类打击乐器与管弦乐队作为辅助形式。《散序》中慢板速度的 A 段,由第一、第二主题构成,这两个主题以各种变化进行的方式展示开来,艺术风格雍容华贵,节拍松散而不拖沓、节奏有致而不紧凑。B 段的速度开始转快,“苏南吹打”音乐中的特性节奏出现在这里,热情四溢的情绪、民间庆典的风格是这段音乐的基本艺术特点。作品中的第二部分是《中序》,《中序》的两段音乐在速度上都采用了慢板进行的速度,乐队编制方面以中西合璧的金属类打击乐器为主。作品中的第三部分是《破》,以木质打击乐器和排鼓为主体演奏乐器。贯穿于作品的主要音乐材料有三个:来自古琴曲《幽兰》的特殊音阶的第一主题、来自于雅乐音调的第二主题、来自于传统民间打击乐体裁的节奏性主题。第一主题出现在《散序》中的时候,由颤音琴在相距四度的两个调上奏出。经过系列的变奏和展开,进入《中序》时,这个主题又在相距七度的两个调上再现。第二主题以大二度下行模进的形式展示,先由两只大管以平行八度的方式演奏,这个主题具有中国乐器管子的音色属性,它在作品中不断地展开变奏,是构成作品的第二个基本材料。第三个主题的材料来自“苏南吹打”,在《散序》的 B 段和 B' 段中,在《破》的袞遍 1、催拍、袞遍 2 中,中国民间打击乐中的〔金橄榄〕、〔螺丝结顶〕、〔鱼合八〕、〔快鼓段〕等节奏手法得到了充分的施展空间,管弦乐队则甘居次席,为打击乐队的辉煌炫技烘托情绪气氛、营造展示空间。作曲家由中国民间锣鼓音乐中汲取养分进行《大曲》的创作,从江南“十番锣鼓”中的“快鼓段”中获取作品的演奏技巧,并运用于尾声之前排鼓独奏的“华彩乐段”之内。乐队组合体现了中西合璧的特征,音乐语言彰显出中国民族的属性,创作思想突出了中西交融的观念。

周龙始终将自己新音乐创作的笔触,放置在中国传统的文人艺术和宗教艺术中,他善于从古代文人的经典名作中汲取创作灵感和养分,长于从古代宗教氛围中觉悟艺术境界的臻达途径。周龙与其他新潮音乐

家所不同的是:他不善于高谈阔论、侃侃而谈,也不屑于笔走龙蛇、著书立说。他将自己与社会的沟通管道,全部都局限在音乐作品的创作方面。对于他的这种个性特征,不妨称之为“敏于曲而讷于言”。对此,作曲家金湘先生说:“由于周龙个性沉稳、内向执著,因而人们对他的了解,似乎远不及他的其他作曲同辈?!”^①因此,“发现”周龙、研究周龙,应当成为当代中国新音乐史学界的一项课题。

第七节 从“懵懂”到“寂静”——瞿小松

瞿小松(1952.9~),作曲家,音乐教育家。贵州省贵阳市人。

1952年9月出生於贵州省贵阳市。1968年初中毕业后到黔东南地区农村“插队”劳动5年,在这里瞿小松耳濡目染了丰富多彩的西南地区少数民族的艺术。1972年初自学小提琴,同年底考入贵阳市京剧团,担任京剧“样板戏”的中提琴演奏员。与此同时,自学作曲及音乐基础理论。1978年考入中央音乐学院作曲系,师从杜鸣心教授。1983年毕业并留校任教。1982年以大提琴与乐队《山歌》获得美国齐尔品协会作曲比赛首奖;1983年以小提琴与乐队《山之女》获得中央音乐学院作曲比赛冠军;1985年7月以大提琴独奏曲《狂想曲》在全国室内乐比赛中获得三等奖;1986年8月以《第一交响曲》获得“首届中国唱片奖”的一等奖。1985年跟随“中国音乐家代表团”赴朝鲜参加“尹伊桑音乐节”。分别于1986年4月19日和1988年7月31日在北京音乐厅成功举办“瞿小松交响作品音乐会”,在音乐会上演出了前期的代表性作品。1989年应美国哥伦比亚大学“美中文化交流中心”之邀请并接受美国“亚洲文化基金会赞助”,赴美做访问学者,从此长期居留美国。2000年春天,瞿小松接受上海音乐学院的聘请,担任该院作曲系的特聘教授,定居上海。瞿小松在当时的中国艺术界是一位活跃在各个领域内的知名人物,除了从事新音乐的创作和教学工作之外,他还频繁参与电影、话剧、舞蹈、美术、摄影等领域里的各项活动,赢得了较为广泛的社会声誉。瞿小松接受的委约作品主要来自荷兰国际艺术节、布鲁塞尔国际艺术节、巴黎秋季艺术节、

① 金湘:《〈迭响〉的“叠想”——周龙新作浅议》,引自《困惑与求索——一个作曲家的思考》第242页。上海音乐出版社2003年3月第1版。

瑞典国民歌剧院、大伦敦艺术基金会、荷兰新音乐团、柏林电台合唱团、慕尼黑双年展歌剧节、美国作曲家论坛、辛辛那提打击乐团、日本 Hibiki 音乐节、东京艺术中心、日本福岡音乐厅、台湾朱宗庆打击乐团、台湾云门舞集、香港中乐团、香港舞台团、香港城市当代舞蹈团等。他的新音乐作品由美国 Peer Music 以及英国 Faber Music 两家出版公司代理出版。

瞿小松自 1982 年开始崭露头角,先后创作的作品主要有:小提琴与钢琴《恋》、《谷》、《第一四重奏》(1981),大提琴与乐队《山歌》,小提琴与乐队《山之女》(1983),管弦乐组曲《山与土风》,混合室内乐《Mong Dong》(1984),《第一大提琴协奏曲》(1984~1985),长笛与弦乐队《快板》(1985),为一个打击乐演奏者与管弦乐队而作《打击乐协奏曲》(1986),《第一交响曲》(1986),舞剧《冥城》(1987),清唱剧《大劈棺》(1987),室内乐《寂 1[#]——寂谷》(1990),打击乐三重奏《造一》(1991),为六位打击乐而作《曦》(1991),室内乐《雾》(1991),实验剧场音乐《香港样板戏》(1992),歌剧《俄狄浦斯》(1992~1993),歌剧《俄狄浦斯之死》(1993~1994),《寂 3[#]——空山》(1994),《寂 2[#]——行云》(1995),《寂 4[#]——混沌》(1995),《寂 5[#]——破石》(1995),室内乐《放焰口》(1996,同年还作有管弦乐队版),实验剧场音乐《山海经》(1996),《寂 6[#]——流沙》(1997),《寂 7[#]——静水》(1997),歌剧《命若琴弦》(1997~1998),打击乐三重奏与人声《定风波》(1998),混声合唱《雨》(1999),室内乐《诗经四首》(2000),室内乐《行草》(2000~2001),管弦乐《石》(2001),管弦乐《破石》(2001),《寂 8[#]——叩》(2001)等。影视、舞蹈音乐作品有:《青春祭》(1984,张暖昕导演),《猎场扎撒》(1984,田壮壮导演),《盗马贼》(1985,田壮壮导演),《大阅兵》(1985,陈凯歌导演),《孩子王》(1987,陈凯歌导演),《边走边唱》(1990,陈凯歌导演),《推手》(1991,李安导演)等。

瞿小松的新音乐创作从 80 年代初期的“山系列”(《山歌》、《山之女》、《山与土风》)开始。这些具有浓郁时代气息和强烈个人风格的作品,表现了血气方刚的青年人的内在炽热情怀。进入 90 年代以后,随着生活阅历的增加和个人思考问题的深入,瞿小松的新音乐创作由“外张”而逐渐地趋于“内敛”,这种风格的转换以“寂系列”为代表。所以,瞿小松近期被西方媒体评论为:“寂静的大师”、“节制的大师”。

创作于1984年的为混合室内乐而作的《Mong Dong》，是瞿小松确立个人全国影响力的奠基作，也是新时期中国“新潮音乐”的“领风作”。《Mong Dong》原来是为动画片《犏牛与牧童》(陈三伟导演)而作的配乐，时间长度约为11分钟。作曲家后来将它独立出来并加上了一个懵里懵懂的标题，意欲表现“原始人类与自然浑然无间的宁静”。作品完成于1984年5月，1986年4月19日在北京音乐厅举办的“瞿小松交响乐作品音乐会”上，以乐队音乐会的形式首演。《Mong Dong》的乐队编制是小型的中西与人声混合，西方乐器有：2支短笛、1支双簧管、1架钢琴、6把小提琴、4把中提琴。中国乐器有：埙、琵琶、三弦、独弦琴(各1)。1位男低音、若干位兼任男女声部。中西混合的打击乐器组中的成员比较丰富，其中有：中国锣、大锣、小锣、风锣、深波、定音鼓、小堂鼓、排鼓、铃鼓、钹、大钹、小钹、梆子、三角铁、铃等。作品由七个段落组成：序号①至⑤是A段，序号⑥至⑩是B段，序号⑪至⑮是C段，序号⑯是D段，序号⑰至⑳是E段，序号㉑至㉒是F段，序号㉓至㉔是G段(这个段落是A段的逆行再现)。A段一开始，作曲家要求演唱者对着打开琴盖的三角钢琴的共鸣箱喊叫一些没有特定语义的音调，使声音产生混响。假声演唱的人声以富于口语化的滑音、装饰音、微分音、自由节拍的进行，使旋法进行具有浓郁的西南山区的地方风格。之后出现的乐段主题以五声音阶写成，配以没有确定语义的人声唱词“bia li gong a”。这个主题经过数次反复以后，变得渐慢、减弱，开始将假唱转化为喃喃私语，琵琶、三弦予以衬托。之后便引出了短笛独奏，短笛以上下大跳的进行，显现出清纯和活力，第二短笛和双簧管随后也加入进来，与第一短笛形成三声部对位关系。打击乐中的金属棍、金属刷、铃、吊钹以晶莹的音响为这个乐段画上了句号。快板进行的B段，使用“恰空变奏”的结构手法写成，旋律、和声、节奏动机贯穿于整个B段：首先，弦乐器使用空弦和临近半音的快速进行的节律，展示富于活力感的节律进行，梆子和排鼓参与进来。在此基础上提琴组乐器以三声部的方式展开对位进行，它们在各自确定的音区内做出各类节奏组合与同音反复。在C段内的序号⑫与⑮中，作曲家变化使用传统〔鱼合八〕的结构手法(指示使用数字排列原则)。人声的旋法变为真声与假声交替出现的喊叫声、吆喝声，双簧管低音区的独奏等散布于内。在此之上，钹以闷击、磋磨的手法与排鼓的敲击交相呼应，弦乐器以琴马后的拉奏、弓杆击弦的手法与弹拨乐

器、短笛的五声音调交织在一起。将热烈、喧闹的氛围发展到高潮。D 段是一个静寂的乐段,它与 A、G 段一同成为作品整体静寂、安逸风格的构成部分。在寂静、悠长、辽远的氛围中引出了独弦琴的独奏,在风铃和深波的衬托下陶埙予以呼应,以此营造万籁俱寂的氛围。从 E 段开始,作品进入逆行折返的状态(往前面几个段落反向回归),E、F 段是两个快板乐段,两个乐段连续演奏。定音鼓以一小节一个音的节律机械地进行着,小钹以闷击的方式逐渐加入进来。为了烘托喧闹的气氛,在序号[20]中将传统戏曲锣鼓中的〔乱锤〕手法,在序号[21]中将土家族〔打溜子〕手法加入进来。之后,B 段提琴三声部的对位形式,以移高三全音的方式再现,木管三个声部沿着由高至低的方向作出节奏对位。 $1/4$ 、 $3/4$ 音与居中的音“拧”在一起,造成及其嘈杂的声响效果。演奏者的人声开始由弱而强、由远而近、由气声而叫喊,与打击乐器的纷繁节奏组合在一起。打击乐以金属刷子在钢琴弦上反复地扫着,弦乐器和弹拨乐器在各自音箱背面自由地击打,打击乐器在鼓面、边、槌上自由撞击等音响汇合在一起,形成了一片嘈杂、喧闹、混浊、粗糙的“音墙”,将作品发展到最高潮。慢板进行的 G 段是对 A 段的再现。独奏大提琴在低音区以单调的纯五度长音开始,人声以喃喃自语的方式吟唱着原始的音节,木管组引出独奏短笛再现 A 段的跳动旋律,陶埙加入进来,音调空寂而苍凉。……整部作品也就在这种具有原始质朴和宗教凝重的气氛中走向终结。瞿小松在这部作品中采用了在当时看来比较新颖的以下手法:1. 充分使用民族乐器中的色彩性乐器。诸如:埙、独弦琴、三弦等乐器在民族乐器中都是个性较强并且是谨慎使用的。这些乐器在西方乐器的衬托下个性鲜明、音响突出。2. 在常规乐器中使用非常规的演奏技法。譬如:将木管乐器、弦乐器作为打击乐器使用,以此丰富乐队的节律性等。3. 人声声部的非常规化处理。在作品中,人声没有了传统作品中的表现方式,转而以西南方言的吟诵、富于粗野个性的喊叫声、吆喝声代替。以上这些非常规的展示方法,在当时中国新音乐的创作领域给人以耳目一新的感受。作曲家创作这部作品本于这样的人文情怀:随着人类“文明的发展,人与自然的关系越来越疏远了”,所以艺术家应当通过自己的作品“在人类与自然之间,重建和谐协调关系”^①。这种思考与当时中国社会思想

① 罗忠镕主编:《现代音乐欣赏词典》第 434 页,高等教育出版社(北京)1997 年 7 月第 1 版。

界的“寻根”思潮和西方社会哲学界的“后现代”思想运动相呼应。瞿小松以自己的这部具有丰富的音色、节奏变化,具有自然情怀、宁静气质的《Mong Dong》,为人类社会的未来命运作出了自己的关怀和反思。混合室内乐《Mong Dong》在1993举办的“20世纪华人音乐经典”评选活动中,被推选为“入选曲目”。

创作于1986年的《第一交响曲》(献给1986年我的朋友们)完成于当年的初春,同年的4月19日由邵恩指挥原中央乐团首演于北京音乐厅。《第一交响曲》是于1985年至1986年间,在各个领域朋友的极力鼓动中创作完成的,所以作曲家将这部作品题“献给1986年我的朋友们”。这部作品于1986年8月在上海举办的“中国唱片奖”评选活动中获得交响乐作品一等奖。《第一交响曲》的乐队编制采用三管制,作曲家打破了传统交响曲四个乐章的结构模式,采用两个乐章组成全曲。《第一交响曲》在结构方面具有一定的新意,表层看虽然采用的是两乐章的结构,但是第二乐章中宏大的赋格段和对第一乐章的再现部分,使得作品具有了单章交响曲的某种特质,也使得作品兼有了多章交响曲的一些特征。瞿小松创作这部交响曲的时候,正值血气方刚的时期,事业有成、朋友支持、国家开放、青年上进,这一系列个人、群体、国家的状态,都在这部作品中得到了体现。《第一交响曲》可以说是瞿小松个人青年心态的真实写照,也是对新时期中国青年知识分子热血沸腾、立志报效祖国群体心态的真实写照,还是对新时期中叶中国社会精神风貌的深刻表现。

创作于1987年的清唱剧《大劈棺》,是瞿小松对中国新戏曲模式的探索性作品。《大劈棺》表现的是中国古代“庄子试妻”的故事,瞿小松以诙谐幽默的语汇表现了“一个男人开了一个恶毒荒唐的玩笑”。清唱剧的音乐来自作曲家本人创作的舞剧《冥城》,原作时间长达90分钟,作曲家将原作中适合清唱剧表演的富于戏剧性的段落进行了重新整合、剪辑成清唱剧形式的《大劈棺》。剪辑以后的清唱剧由以下几个段落组成:《报丧吹打》、《祭灵》、《诱惑》、《惊变》、《杀妻》、《冤魂》、《吟梦》、《超度》等。以上这些段落按照音乐材料的属性分为:缘起、展开、高潮、收束四个大型段落。在《大劈棺》中,作曲家大量采用川剧韵白、川剧吟唱等音乐材料。要求演唱者在有固定音高和无固定音高之间游离,在歌唱和道白之间自由转换,在语调和微分音音腔之间自如表述等。这些手法,突

破了当时歌剧、清唱剧演唱的基本模式。在表达方法方面,作曲家采用民间说唱中的“说书人”和“剧中人”自由转换的模式,使得音乐的表现变得更为自然。在具体细节的处理方面,作曲家还大胆地将川剧“吼班”的合唱队直接引入剧情中的“帮腔”,并加入了马锣、京锣、川锣、铙钹、板鼓等打击乐器,这些打击乐器为报丧的唢呐演奏烘托气氛,喧闹的音响、淳朴的民风都成为这部作品的基本艺术特色。为了突出戏剧的矛盾冲突、营造惊心动魄的艺术氛围,作曲家兼收并蓄地采用各类音乐创作手法。西方现代音乐中常用的平行进行、复合增三和弦的手法,被应用到《杀妻》段落中。原型与逆行的结合,被应用到《报丧》段落中。小二度叠置的“音丛”手法,被应用到《超度》段落中。民间风俗中的道场音乐、民间丧葬仪式中的唢呐调等,被大胆地接纳进来。中国戏曲音乐中的声腔、韵白、锣鼓经、旁白、背躬、帮腔、紧拉慢唱等手法,被借鉴过来。除此之外,作曲家已经不屑于采用的同音齐奏、大三和弦等“单纯”的手法,也被瞿小松大胆的采纳进来。对这些古今中外、简单复杂手法的复合使用,使得清唱剧《大劈棺》兼有了多元文化的艺术属性。在这部作品中,作曲家沿着《Mong Dong》确立的艺术道路继续前行,并对自己的这种模式做出了一次超越。

创作于1997年至1998年间的歌剧《命若琴弦》,是瞿小松与吴澜根据中国当代作家史铁生的同名小说与元代著名戏剧家关汉卿的杂剧《窦娥冤》的两个故事情节拼贴组合而成的独幕四场歌剧脚本,瞿小松完成音乐创作的一部具有现代悲剧题材的戏剧作品。史铁生小说《命若琴弦》的情节是这样的:在茫茫苍苍的群山之中走着两个瞎子,一老一少,一前一后,他们每人带着一把三弦,以说书为生。老瞎子的师父临死前留给他一个能治好眼睛的药方,前提条件是应当在说书过程中弹断1000根琴弦。老瞎子70多岁了,他翻山越岭、走村串户说书50年了。小瞎子正值青春年华,他热恋着野羊坳里的小妮子。一天晚上,老瞎子弹断了1000根弦!他决定到山下镇上去抓药,来回需要十几天,小瞎子也乐意自己留下来单独与小妮子相处。然而老瞎子回到野羊坳的时候,已经是冬天了,因为他师父留给他的“药方”竟然是一张无字的白纸!此时“吸引他活下去、走下去、唱下去的东西骤然间消失干净。就像一根不能拉紧的琴弦,再难弹出赏心悅耳的曲子”。小瞎子也由于自己爱着的小妮子出嫁他人而失魂落魄地到处游荡,老瞎子告诉小瞎子一定要弹断

1200根弦,这样“药引子”才能起作用,眼睛就能看到外面的世界,而他自己命不好,错记成1000根了。说这番话的时候,老瞎子也想起了自己师父对自己说的话:一定要弹断1000根弦,我错记成800根了。^①这个悲剧故事与《窦娥冤》的悲剧故事一同被吴澜与瞿小松穿插在一起,以期达到震撼人心的艺术感染力。舞台场景及人物情况是这样的:某日,在某说书场内。“老汉:约70岁盲说书人(男低音),马村长:听书人(由众乐手兼扮)。”“台左前一空椅,台中深处偏左一粗木桌,桌上一碗茶,一惊堂木,桌后一粗木凳,台右侧中若干乐手座椅。”^②戏剧主角只有一个,他要扮演说书人,还有扮演“戏中戏”的窦娥、张驴儿、太守、刽子手等所有人物,歌唱队全部由乐队队员兼任。第一场表现的是说书的形式,介绍老瞎子与村民世代代的亲密关系;第二场、第三场都是“戏中戏”,由老瞎子讲述“窦娥冤”的故事。在这里,老瞎子需要连说带唱地塑造若干个人物形象:用假嗓子扮演窦娥,用特定音色的男声扮演张驴儿和太守,还要以“说书人”的身份演唱“旁白”交代剧情、展开议论等。乐队队员在担任“衙内”、“听众”任务的同时,还要兼任“插白”、“帮腔”等。《命若琴弦》借鉴中国传统川剧、曲剧、吉剧、曲艺艺术以及西方现代音乐的创作手法,同时还对这些艺术形式做出了如下的超越:单人说唱故事的模式,超越了曲剧一个说唱艺人担任不同故事角色的传统;以现代音乐的创作观念处理中国地方语言、戏曲说唱音乐材料,是对这些艺术形式的超越;简约的舞台结构、单一的戏剧人物、复合的戏剧角色等,都是对古今中外戏剧形式的超越;等等。

创作于1999年的《雨——为混声合唱队、14位乐手及磁带而作》,是接受德国柏林电台合唱团的委约而创作的,这是一部具有人类终极关怀意识的大型作品。关于作品的创作构思,瞿小松在作品的封面上写道:“雨是天赐,也能是灾难;雨是祥和,也能是战争;听见了那声音吗?我们做什么?”^③接受委约的时候正值“千禧年”到来之际,作曲家在这部作品中以训诫式的艺术语言、哲理般的文化观念、沉思般地人文思考,希冀表现一个全人类都必须认真面对的人类和平问题、人类生存问题、战争与环境保护问题等。作品由六个乐章组成,六个乐章建立在相互冲

① 史铁生:《命若琴弦——中短篇小说自选集》,江苏文艺出版社(南京)1994年5月第2版。

② 吴澜、瞿小松:歌剧脚本《命若琴弦》手稿。

③ 瞿小松:《雨——为混声合唱队、14位乐手及磁带而作》作品手稿封面。

突、对立的两个音乐材料的基础之上。第一个材料是“暴力主题”，采用人声的道白，使用三个“Has”、“Shut up”的音节，表现的是人间的邪恶与暴力。这些音节在德语中具有“仇恨”的意思，这个材料发展到第五乐章之后演变为中文的“杀”字。这个暴力形象分别由人声的爆发性恐吓与铜管乐器组的特强音响呈现出来。第二个材料是“和平主题”，由几个国家的民歌旋律、格里高利圣咏、大自然音响录音等素材组成，采用这些民歌与宗教歌曲具有追求自然、淳朴的民风，纯净、安静的气质的艺术构思（第一乐章采用了朴素、纯洁的保加利亚民歌材料，第二乐章采用了忧郁、孤独的格鲁吉亚民歌材料，第三乐章采用了宁静、慰藉的 13 世纪英国宗教歌曲材料，第四乐章采用了充满原始野性的印度尼西亚巴厘岛的祭祀音乐材料，第五乐章采用了作曲家在柬埔寨森林采录的大自然音响，第六乐章采用了庄严、肃穆、静寂、超脱的格里高利圣咏）。作品中的六个乐章分别代表了不同民族和不同文化的音乐，这些音乐又具有迥异的文化属性和性格特征。为了促使这些风格迥异音乐素材相对容易结合在一起，作曲家将这些歌曲处理成“无词歌”的形式。这两个尖锐对立、矛盾运动的基本材料，成为整部作品戏剧性展开的基本动力，不言而喻，人类文明的发展、人间社会的繁荣是以对自然的掠夺、对弱小民族的侵略、对动物生命的杀戮为代价的，这种并置正是对人类社会矛盾发展的哲理性训诫。第六乐章中采用的格里高利圣咏材料，被作曲家拉长以后，音乐具有更为宽广、宁静的氛围，较为形象地表现了人们虔诚、深沉的宗教情怀，象征着作恶多端的人们在终极力量面前的畏惧、忏悔。瞿小松为混声合唱队、14 位乐手及磁带而作的《雨》，是对人类强权、暴力的抨击，对人类文明发展方式的反思。瞿小松站在世纪的交汇点上，以音乐的形式思考人与社会、自然、文化的关系。作曲家在这部大型作品中融入的文化意蕴、哲理思考、思想内涵等因素，使得作品的思想性内容超越了音乐艺术本体的形式结构，成为一部哲理深邃的政治性寓言。

作为一位从 80 年代初期就开始驰骋国内外乐坛的新音乐家，瞿小松早期以“山”系列，展现出具有浓郁民族风格和个人青春气息的艺术魅力。以《Meng Dong》为标志，瞿小松在短短的几年之内即进入个人艺术的成熟期，在这个时期中他受到“寻根情结”的影响，注重表现万事万物之初的原始状态、关注“人之初”的表现问题。从“寂系列”开始，瞿小松开始反思人类生存与发展的、注重人类自身的“自省”问题，并且以宗教的情

怀追寻人的本然状态。从“懵懂”到“寂静”的过程,正是瞿小松现实人生的修炼过程、艺术人生的参悟过程,这是一位具有历史使命的新音乐家的自省之路、涅槃之路。瞿小松以自己创造性的个人艺术嬗变过程,为当代中国新音乐家的自我发展,提供了一个由“遮蔽”到“澄明”的个案。

第八节 徜徉在“地平线”上——叶小纲

叶小纲(1955.9~)作曲家、音乐教育家、音乐活动家,原籍广东省南雄县人。

1955年9月,出生于上海音乐学院的一个音乐家庭。父亲叶纯之是当代中国著名音乐美学家、批评家,同时也是一位作曲家。叶小纲4岁起随父亲叶纯之学习钢琴,“文革”开始后父母受到政治迫害,自己独立学习钢琴演奏并取得了较大进步,中学毕业后曾经被下放至农场劳动,后进入造纸厂技校学习。1972年9月技校毕业后进入工厂工作,做了6年的钳工。1974年开始自学作曲技术理论课程,并尝试创作小型作品。同年,进入上海市工人艺术团担任钢琴演奏员与创作员。1977年以优异成绩考入中央音乐学院作曲系,师从杜鸣心教授。1980年英国剑桥大学著名教授 Alexarder Goehr 在中央音乐学院举办现代音乐创作短期培训班,叶小纲进入这个培训班学习。1981年初出茅庐的叶小纲举办个人音乐生涯中的首次作品音乐会。1982年以《中国之诗》获美国“齐尔品作曲比赛”第一名;1983年以《第一小提琴协奏曲》获得中央音乐学院作曲比赛奖;1984年作为中国改革开放后首次派出的青年作曲家,出席在新西兰举行的“亚太地区艺术节”及作曲家大会,并在当地首演了新作《西江月》。1985年中国音乐家协会、中国唱片公司为叶小纲举行了《交响作品音乐会》,会上首演了《老人故事》、《八匹马》、《地平线》等五部交响音乐。1986年受文化部委托作为中方代表为日本驻华大使中江要介的舞剧《浩浩荡荡一衣带水》与日本艺术家合作共同创作音乐,在东京和北京演出均获得成功。1987年获美国伊斯曼音乐学院的奖学金赴美留学,至此开始接受世界各地的委约及参加各类型的国际性艺术活动。期间创作了一批新作品:三部大型舞剧、《红雪》、WHEN THE DREAM FADES、THE RENODY、TRIPIDUS、BAL-

LADE、《三迭》、《和》；交响乐作品 THE LAST PARADISE WINTER、《释迦之沉默》、《一个中国人在纽约》；大型中乐作品 THE SILENCE OF THE RED POPPY、THE FAR CALLS、《沅歌》、《死之蚀》等，这些作品分别首演于加拿大、美国、日本、新西兰、英国、芬兰、挪威、德国和瑞士等国家和台湾、香港等地区。进入 90 年代后，频繁活跃在国内外新音乐创作领域，创作大量作品并在世界范围内演出。1994 年回到母校任教。期间创作的作品有：受深圳市委宣传部和广东省委宣传部委约创作交响乐《春天的故事》和舞剧《深圳故事》（1998），应芬兰国际音乐节委约创作室内乐《MARGINALIA》（1998），应澳门文化局委约创作舞剧《澳门新娘》（2000）。另有：室内乐《九乱》、《林泉》、交响曲《长城》、《琵琶协奏曲》（2001）等。创作的影视音乐作品有：《湘女潇潇》、《死神、老人与少女》、《金色的梦》、《情漫黄山》、《望日莲》、《人约黄昏》、《半生缘》、《生命如歌》、《金融家》、《走出凯旋门》、《超导》、《朗朗的星空》、《花季、雨季》、《太阳底下》、《上海方舟》、《洗澡》、《五爱街》、《至高荣誉》、《香港岁月》、《逃亡上海》、《共和国往事》、《上海沧桑》、《电影春秋》、《波涛汹涌》、《白色陷阱》、《刮痧》、《格萨尔王》、《玉观音》、《惊涛骇浪》、《芬妮的微笑》、《人约黄昏》等。获得的奖项有：《悲歌》获美国伊斯曼“路易斯·兰奖”（1990）；《冬》获美国“哈沃德·汉森奖”（1991）；《释迦之沉默》获台湾省立交响乐团首届作曲比赛大奖（1992），并荣获台湾省教育厅荣誉证书；《地平线》被选入中华民族文化促进会的“20 世纪华人音乐经典”（1993）；美国“李氏基金会”颁发给叶小纲“学术杰出成就奖”（1994），以表彰他对新音乐探索的努力，并鼓励他在中国大陆继续从事创作和研究；签约德国朔特（SCHOTT）音乐出版社（1995），成为这家国际最著名的音乐出版社成立 250 年来签约的第一位中国作曲家；电影音乐《人约黄昏》获上海东方电视台颁发“最佳电影音乐奖”（1996）；美国宾夕法尼亚州政府委员会和大都会生命基金会财政资助和“ASCAP 奖”（1996）；电影音乐《半生缘》获香港第 17 届电影金奖“最佳原创电影音乐”提名奖（1998）；交响乐《春天的故事》、《深圳故事》第一组曲、歌曲《花季雨季》获中国音乐“金钟奖”（2001）；电影音乐《刮痧》获第 21 届“金鸡奖”最佳音乐奖（2001）等。叶小纲获得的其他奖项和社会荣誉还有：从 1989 年起，叶小纲被列入英国剑桥出版的国际名人录和国际音乐名人录，1995 年出任首届“喜马拉雅杯”国际钢琴作品作曲比赛评委，1998 年被上海交

响乐团聘为驻团作曲家,1999年获“文华大奖”、“五个一工程奖”和国务院政府津贴等,中国音乐著作权协会理事、中国音乐家协会会员,美国作曲家协会会员,还在“中央电视台第11届全国青年歌手大奖赛”、“中国音乐金钟奖”等重大比赛中担任评委等。作为音乐教育家,叶小纲教学成绩显著,其学生多次在国内外重大作曲比赛中获奖,获“北京市优秀教师”称号,1998年获“杨雪兰教育奖”。叶小纲现任中央音乐学院教授、博士生导师、作曲系副主任,中国音乐家协会副主席,中国人民政治协商会议第十一届中央委员会常务委员等。

叶小纲的新音乐创作出道于20世纪80年代初期,成名于80年代中期。在当时,叶小纲就被理论家、批评家们视为“戏路宽”的作曲家。

创编于1981年的竖琴独奏曲《酒狂》,是根据中国古代著名的同名古琴曲改编、创作而成的。1981年4月,美国纽约竖琴演奏团来华访问演出,为与之交流,中央音乐学院的竖琴教师委约叶小纲创作一首竖琴独奏曲,要求是“中国特点鲜明,民族风格浓郁”。根据要求,叶小纲决定将传统琴曲《酒狂》改编为竖琴独奏曲。《酒狂》原见于明朝朱权编辑的《神奇秘谱》之上卷《太古神品》,后代琴家根据谱中记载打谱而成。相传作品为魏晋时期的名士阮籍所作,这位风流倜傥的魏晋名士为了躲避司马氏政权的迫害,常以酒醉不省人事来伪装自己。作品就是采用中国古代传统音乐中较少使用的三拍子的节奏形式,以此描述阮籍醉后步履蹒跚、头重脚轻的憨态和外拙内秀的过人智慧。将中国古曲改编为现代西方乐器的独奏,在当时还不多见,较为成功的有为钢琴改编的独奏曲《三六》、《夕阳箫鼓》、《平湖秋月》、《百鸟朝凤》等,这些作品为钢琴的民族化起到了积极的推动作用。而对竖琴这件乐器来说,还没有类似的例证。叶小纲大胆地借鉴现有改编创作的经验,在充分挖掘竖琴艺术表现力并使之适应表现中国风格作品的同时,还大胆地将原作中的某些部分予以改造,使之适用竖琴的演奏手法。当时的作曲家还是一位大学三年级的学生,能够做出这种探索可谓难能可贵。

创作于1985年的单乐章人声与管弦乐队《地平线》(作品演奏时间为23分钟),1985年12月11日首演于《叶小纲交响作品音乐会》,刘索拉作词,邵恩指挥原中央乐团管弦乐队演奏,黎信昌、胡晓平分别担任男中音和女高音独唱。作品的创作灵感来自作曲家远赴新西兰参加“亚太

地区作曲家会议”的途中,当飞机飞越太平洋的时候,叶小纲在一万米的高空俯视一望无际的太平洋,一览无余的壮观景色和浩渺瑰丽的迷人景致,使他立刻想到唐代大诗人杜甫的《望岳》诗中“一览众山小”的精深内涵。他觉悟到:“什么山川的起伏,什么道路的坎坷,什么雷暴的翻滚,全都融化在一条无边无垠的地平线中。这样看来,个人的际遇、忧患,当然更是微不足道、更是不应该耿耿于怀的了。”^①所以,这部作品“是一种深厚的力度,一种来自生活、来自地平线、来自对生活、社会产生深刻认识后的一种力度”。当一个人超脱了人世间的各种羁绊,站在了超凡脱俗的角色之上的时候,眼中的世界都是美好的、心灵的状态都是洒脱的。人声的歌词取自他的同班同学刘索拉的诗作:

喇呐哈依嘛吉拉雄葛松扎啦桑央翁玛呢叭呐嘣……
 天上大鹏飞来
 山前山后山上山下南北山阴山阳山巅山谷山中间
 天上云彩白
 大漠盖天地开
 太阳一团走来
 马骑花採调唱粮背刀磨酒喝……
 等站坐
 呀嘎尼松哈喇嘛给郎朵啦吉训察诺啪噢葛桑母拉嗨哼勃杭
 ……

这是一首无确定词义的现代诗,诗中的衬词音调取自藏传佛教中的喇嘛念经语调,在后面的呈示中藏传佛教的六字真言“唵嘛呢叭咪吽”时隐时现。音乐材料则取自藏族音乐中的“藏戏”与藏族民间歌曲形式“囊玛”,以及蒙古族的民间音调等。作品的结构形式相对传统,再现性的总体结构具有完整的结构特点,“起承转合”的结构手法具有呈示、发展、变化、再现的结构功能。管弦乐队的戏剧氛围的营造、跌宕起伏情绪的烘托,都起到了较好的艺术效果。为了塑造西藏高原天高地阔、纯洁无瑕的形象,叶小纲在男女声二重唱中采用了不同调性并置进行的复调手法,男低音在 E 羽调上唱出“天上大鹏来”,女高音在一小节以后在上方九度的[#]F 羽调上予以模仿进行。在随后的进行中,两个旋律与管弦乐

① 舒泽池:《一览众山小——〈地平线〉漫议》,《人民音乐》1986 年第 4 期。

队一起按照自己的内在律动方式自由、飘逸的任意驰骋。这样做来,为听众勾勒出一副纯洁净土的理想境界。《地平线》以炽热的情怀、浪漫的激情、写意的手法,刻画出青年作曲家内心深处“地平线”上的理想境界。该作成为新时期新音乐创作中的代表性作品,在1993年举办的“20世纪华人音乐经典评选活动”中,被推选为“入选曲目”。

与《地平线》同一年创作的为12件民族乐器与小型乐队而作的室内乐《马九匹》,是一部具有描绘与表现特性的兴致盎然的作品。作品采用了12件民族乐器:古筝1、尺八1、琵琶1、箜篌1、箫1、笛1、埙1、二弦1、三弦1、打击乐2组、八角鼓1、鼓书1人。在结构上采用类似西方复合再现三部曲式的结构形式,其中的A部由对比的三个乐段组成,B部由三个新材料组成的乐段组成,A¹部是对前面乐段材料的综合、压缩再现。具体看来:A部的a段也是整部作品的引子部分,乐段一开始就由木管乐器组、弦乐器组与民族弹拨乐器一同奏出“打溜子”般轻松活跃的节律,以描绘性的旋法刻画了九匹马的“精、气、神”。A部的b段是一个短暂的快板部分,乐段以五声性的旋律进行、京剧“西皮”的板腔材料、频繁变化的替换变音,塑造了富于青春活力、不安分马儿的蓬勃朝气。A部的c段是一个使用半音化材料组成的抒情性慢板乐段,在音乐风格上与前两个乐段形成对比。A部的a¹段是对引子材料的变化再现。B部的d段是一个气息悠长、速度徐缓的抒情性乐段,以此与动态性的A部形成情绪上的对比。B部的e段富于戏剧性地采用了一个谐谑性的乐段,以此突出作品诙谐幽默的性格。B部的f段、b¹段采用慢板抒情乐段的材料和b段的“西皮”板腔材料组合而成,在表现马儿俏皮形象的同时,还能够为再现部分提供先现。A¹部的a²、b²段再现了“打溜子”的材料和“西皮”材料,将听者的想象带回到前面的乐段。e¹段是对B部慢板材料的变奏和速度的再现。a³段是作品的尾声,在这里只留下了“打溜子”的节律进行,随着力度的渐弱,全曲在京剧小锣的敲击中结束,寓意马儿由近而远。《马九匹》以形象、诙谐的语言,轻松、愉悦的情绪,刻画了一群马儿自由自在地生存在大地上的悠闲形象。作品虽然是在描写马儿,实际上是作曲家个人潇洒、飘逸内在情怀和理想追求的自然袒露。

创作于1988年12月的为交响乐队而作的《冬》(作品28号),是应台湾交响乐团的委约而创作的。这部作品是叶小纲进入美国以后创作的第一部管弦乐作品,也是作曲家个人压抑情感的宣泄、忧郁情结的写

照。作曲家在 CD 的前言《多余的话》中是这样解释自己的创作动机的：“这首曲子作于水牛城，一个一年差不多是冬天的纽约州北部的一个鬼地方，云层老是压得很低，仿佛你一生中倒霉的日子都会在这里发生。我很喜欢黯淡的音色组合，这也许是我自己最喜欢的作品。”^①关于作曲家创作这部作品时的心境，还有一个材料可以佐证：“在美国罗彻斯特时我时常呆坐于后院中，老树的叶子全掉光了，枝干哆哆嗦嗦地伸向冰冷的夜空。望一眼寒星，我感到那一定是一小撮美丽的精灵，在深不可测的苍穹里跳舞。当时想总有一天会拽这群仙人进我五线谱里做升降号。转眼大雪天夹着琴谱深一脚浅一脚画着两行雪窝去上课，撑开一脸沧桑恭迎德行大了去的洋教授，什么人生音乐美女成功统统见他妈的鬼去。”^②在这个心灵的冬季，叶小纲创作了这部惨淡的作品。作品采用单乐章的结构手法写成，首先从打击乐低音区沉重、抑郁的轻微震音开始。在经过一段进行之后，弦乐器从高处奏出五度音程的泛音，高低音之间形成了一个宽阔的“音场”。在这个广大的“音场”背景下，大管奏出了呆滞、木讷、迟缓、惨淡的“叹息主题”，这个主题是作曲家当时心境的真实写照。虽然它具有呆、木、迟、惨的情感特征，但是它却是渐强进行并逐级向上的，先是单个的长音，后衍化为升高小二度的长音，再发展为向上级进的三音组、四音组、五音组，表现出作曲家昂扬、向上的生命活力与朝气。打击乐器参与进来，为音乐的发展推波助澜。之后，这个主题由音色较为温暖、和煦的圆号演奏出来，旋律也变得较为流畅一些，情绪也变得较为激动。相对平静以后，大管演奏的主题再度出现，长号以滑音旋律演奏出具有叹息意味的和声衬托。在高潮段中，木管乐器、铜管乐器分别以自己的惯性自由地伸展着，形成了一片喧嚣、嘈杂的“音墙”。之后，“叹息主题”由弦乐器以四声部齐奏的方式变化再现出来，作品也就在这种抑郁、沉重的氛围中结束。为大型管弦乐队而作的《冬》以深沉的人生思考、凝重的创作笔触、丰满的音色变化，表现了作曲家对社会、人生等终极问题的深入思考。音乐是感人的，因为作品发自内心深处；手法是娴熟的，因为作曲家此时已经臻于成熟；思想是深邃的，由于已过“而立之年”的作曲家开始直面惨淡、冷酷的现实人生。该作于 1991 年获得美国伊斯曼“哈沃德·汉森奖”。

为尺八与管弦乐队而作的《释迦之沉默》(作品 29 号，原名：《迦叶无

① 叶小纲：《释迦之沉默》(CD)，香港雨果(HUGO)唱片公司 1995 年出版。引文出自内封面。

② 叶小纲：《一比一？》，《音乐爱好者》1996 年第 4 期。

语》),是作曲家应香港市政局的委约于1990年11月而创作的,完成于美国的罗彻斯特。对于这部作品的创作动机及其内容,作曲家在乐谱的题记中写道:“《释迦之沉默》试图用交响乐与自古以来就是中国乐器之一的尺八的合作这一形式,传递出作曲家于云冈和龙门石窟中获得的灵感;北魏与隋唐无与伦比的佛像雕塑,那么宁静、飘逸、睿智、超凡脱俗,和去尽人间烟火气的风度,高不可攀的思辨神灵,形成中国古典理想美的高峰。无言是对阴冷、残酷和血肉淋漓的最好的轻视和超脱……”作品从实际效果上看类似一部尺八协奏曲,尺八演奏技法的难度比较大。作品名为《释迦之沉默》,表现的就是释迦在沉默状态下静观芸芸众生在“末日”来临之前展现出来的“众生相”。作品主体部分是对这些“众生相”的细致刻画与表现,为了刻画与表现,作曲家采用了散板自由的节奏手法,并使之贯穿全曲的主要手法,只有部分乐段采用了“上板”的节奏。尺八以微分音的旋法吹奏出类似于传统戏曲念白式的音调,在尺八旋律处理上,叶小纲借鉴了他的美国导师施万特纳“乐意重复”的发展手法,将尺八的主题音列分别在长笛、单簧管、铜管乐器、打击乐器、管弦乐队等乐器、乐器组上交替变化重复进行,为作品的发展增加了无穷的动力。《释迦之沉默》曾经于1992年获得台湾省立交响乐团举办的“第一届作曲比赛”中获得大奖。

1992年创作于美国匹兹堡的小提琴与管弦乐队《最后的乐园》(作品34号),也是作曲家应香港市政局的委约而创作的一部单乐章作品。关于作曲家创作这部作品时的心境,作曲家在CD前言中是这样说的:“此曲构思于1991年,我住在匹兹堡,一个不大不小、阴沉沉黑乎乎,毫无特点的宾夕法尼亚西部城市,我刚度过也许是一生中最黯淡的日子,心情糟透了。”^①关于作品的名称,作曲家解释道:“‘乐园’是指人的内心,也是指死亡。阎王殿才是人们的最后乐园。”^②显然,这部单乐章的小提琴与乐队作品向听众展露的是作曲家感受到的社会的悲剧意识和人生的死亡情结。作曲家借鉴中国传统丧葬仪式中的音乐语言,主题音调汲取了淮河流域丧葬音乐的材料。在音乐旋法方面,借鉴了西方现代音乐无调性的创作手法。在曲式结构方面,借鉴了中国传统音乐中“起、承、转、合”的结构手法。整部作品建立在一个由两个动机组成的“核心动机”的基础之上,这个“核心动机”的两个动机分别是一个二音动机

① 叶小纲:《释迦之沉默》(CD),香港雨果(HUGO)唱片公司1995年出版。引文出自内封面。

② 梁茂春:《心灵的冬季——评叶小纲在美国写的几部作品》,《人民音乐》1996年第3期。

(a^1 、 b^1)、一个五音动机(b^1 、 a^1 、 b^1 、 d^2 、 e^2)。独奏小提琴首先以滑音的方法奏出二音动机,这个小二度上行滑音具有凄切、呜咽的意味,由于这个动机的出现使得全曲的情绪基调得以确立。第二个动机具有先抑后扬的性格特征,这与叶小纲在前几部作品中流露出来的不甘沉沦、不屈逆境的个人性格比较吻合。在3小节的引子部分之后,作品便进入主体部分。主体部分采用传统的“起承转合”的四部性结构形式,第一乐段“起”中小提琴的主题,就是从“主题动机”中衍生出来的。第二乐段“承”是对前面“起”段的发展。在第三乐段“转”中,两个上行发展、半音进行的乐句在蜿蜒曲折中展露出如泣如诉的情感特征,这两个乐句也是建立在“主题动机”材料之上的。第四乐段“合”是对第一乐段的呼应,与前面不同的是:旋律进行呈现出跳跃性,虽然情绪迥异,但音乐材料还是取自“主题动机”。在尾声中,作曲家采用了情绪相对活跃的音乐旋法,意在体现一种豁达的人生观念和开朗的个人气质。为此,将中国传统风格的锣鼓节奏作为固定音型持续地进行,在此基础上由木管乐器再一次奏出“主题动机”,这就使得这个主题变得富于生命力,也将作曲家豁达的人生价值观念体现了出来。

1999年为了庆祝建国50周年,叶小纲应广东省委宣传部的委约创作了交响曲《春天的故事》。这是一部当代中国“主旋律”作品,委约者要求作曲家根据王佑贵的同名歌曲的旋律创作这部作品,以此确立歌颂改革开放这个“主旋律”。作曲家面对这部“命题作品”,并没有敷衍了事,而是全身心地投入到作品的创作中去。作品共分为四个无标题的乐章:第一乐章“快板”、第二乐章“急板”、第三乐章“慢板”、第四乐章“快板”。作品从改革开放的序曲开始,从不同的层面表现了当代中国社会日新月异的变化。与一般颂歌型的创作不同的是,作曲家没有一味地颂扬、歌唱,主要是以交响音乐的创作手法,刻画了中国改革开放历程的艰难险阻。以管弦乐队的技术手段,高度抽象地表现了发展历程中跌宕起伏的矛盾冲突。这样一来,作品在顾及委约者的政治要求的同时,作曲家的艺术才能也得以正常发挥与展示。在作品的进行中,随着一声声的象征黎明的钟声的敲响,管弦乐队渐渐引出民众耳熟能详的《春天的故事》的旋律,这个旋律由片断而完整、由微弱而强大,从微微诉说到波澜起伏,由平静吟诵至激情颂扬。作曲家通过一系列配器手法,将这个基本素材使用到极致。为了突出“春天的故事”发生的地域性,作曲家在作品中

(主要是第三、四乐章)植入了“广东音乐”的音素。由于“广东音乐”自身就是一个开放性、兼容性的乐种,它的音素的加入,使得作品更具有艺术活力。在第四乐章中,叶小纲将奏鸣曲式的主部主题创造成为“泛广东音乐”的风格。即将原“广东音乐”的音素高度地予以融合、提炼以后,创造出了一个更具有器乐化特点的、游离于不同调性之间的“泛广东音乐”风格的主题。这样一来,交响乐《春天的故事》在具备时政性、艺术性特征之后,还具有了一个地域性的新特征。叶小纲认为作为一位当代中国的作曲家,应当承担起高唱“主旋律”的历史使命。就是本着这样的政治信念,完成了这部作品的创作。

1999年应中共深圳市委宣传部委约创作的舞剧音乐《深圳故事·追求》(舞剧总导演应萼定),也是一部“主旋律”式的作品。舞剧是表现现代新兴城市——深圳迅速崛起的故事,剧作者选取了深圳这个移民城市中的典型群体——打工族作为舞剧的基本叙事主体,讲述了三个远离家乡的姑娘在深圳打工,虽然历尽生活的种种磨难仍然自强不息的感人故事。舞剧的结构将神话传说中的“夸父逐日”的生存意志与现实人物中的三种生存状态、风俗画面、人物形象结合起来展示,揭示了当代中国人民正在从自然状态的农业文明往以现代化经济为基础的工业文明的方向转化。舞剧音乐的结构情况如下:1. 序幕:“夸父逐日”;2. 主题的呈示:“打工妹上班”、“劳作”、“女主角ABC出场”等;3. 主题的发展与变奏:“草坪风波”、“女主角B与时髦女青年”、“女主角C与故乡男友”、“夸父与女主角ABC”等;4. 主题的再现:“十年后”、“当代都市”、“女主角C的变奏”、“女主角B的变奏”、“女主角A的变奏”等;5. 尾声:“夸父的感召”、“走向未来”。在音乐创作中,作曲家从和现实音响中提炼出舞剧音乐的韵律与节奏。譬如:在描写打工妹劳动的场景时,从工业自动化生产线的运转节律中提炼出一个轻松、旋转的节奏律动,以此作为打工妹形象的主题材料,以固定音型、固定节奏的方式贯穿乐段的始终。在刻画人物形象的时候,从当代典型人物的性格、命运的现实生活中提取音乐主题。譬如:从广为流传的传统器乐曲《老六板》中提取出“mi、la、re、do”四个音,以此作为清新、秀丽的打工妹A的主题核心材料。采用现代都市流行音乐的音素,作为沉沦、浮躁的打工妹B的艺术形象的基本材料。采用竹笛演奏的具有山歌风味的五声音调,作为纯朴、上进的打工妹C的形象代表。除此之外,在表现夸父形象的时候,将打工妹

ABC 的主题材料复合在一起,组合成深邃、厚重、富于戏剧性张力的“音块”。在“夸父感召”中,作曲家没有使用庄严、凝重的夸父主题,而是采用流行音乐风格的独唱插曲《希望》的材料,以此表现新时代的青年人对未来的向往之情。采用民族乐器与西方管弦乐器的音色对比,表现刚从农村进入都市女工的人物形象。采用“复风格”的创作手法,营造现代新兴城市五颜六色、灯红酒绿的艺术氛围,还以这种“复风格”的手法将抒情性、叙事性、色彩性、现代性等因素交汇在一起;等等。新时期以来的中国新音乐创作,以表现中国古代、中国地方、艺术家个人的文化艺术精神为主体,对当今火热的建设生活的讴歌与表现的作品则比较少。《深圳故事·追求》音乐的出现则弥补了这个创作领域的缺憾,作曲家在运用管弦乐队刻画当代人物形象、表现当代社会生活方面做出了一些可贵的新探索。对于这部作品,有评论认为:它的“音乐语言更加贴近大众百姓”、“好懂好听”,说明“叶小纲的创作正踏上一条回归路”^①。

除此之外,叶小纲还创作了大量影视音乐作品。他的影视音乐创作具有“俗而不野”、“雅而不史”^②的艺术特点。他在创作影视音乐的时候,特别注重配合影片故事情节的发展,为戏剧故事发展的需要提供音乐烘托。为了这个目的可以打破各类局限,广泛选取材料。譬如:他可以采用宗教圣咏的创作手法,为庄严肃穆、纯洁安静的故事需要创作童声合唱;为《花季雨季》创作的童声合唱具有鲜明的时代气息和通俗明快的音乐旋法,作品完全可从影片中独立出来,成为当代青少年演唱的合唱作品。叶小纲还能够在不同的作品中,有选择地采用不同音色、不同性格的中国传统乐器组合。譬如:在描述内蒙古草原风情的《朗朗的星空》中,有目的地在乐队中加入了马头琴这件蒙古族音乐中不可或缺的灵魂性乐器,还在音乐的创作中穿插“蒙古族长调”的音乐材料,使得作品的民族性风格更为鲜明;在刻画江南人文形象的连续剧《半生缘》中,有选择地加入了琵琶、笛子、二胡等具有文秀特质的民族乐器组合方式,这种做法使得音乐具备了江南丝竹、苏州弹词气质类型;在表现商界惊心动魄的竞争与人情的《惊世商情》中,为了增强音乐的戏剧性动力感,

① 自:《音乐周报》1999年6月18日,第3版。巴素文。

② 此处的“俗”与“史”,取自《论语》“文胜质则野,质胜文则史,文质彬彬然后君子”中的“俗”、“史”之意。

加入了中国传统的锣鼓组合;等等。

叶小纲之所以被理论、批评家们称为“戏路宽”,就在于他是一个善于随机应变、审时度势的艺术家。在他看来,人类现有的一切创作手法都是为艺术目的服务的。所以,在创作观念上,叶小纲秉承的是“一种既不前卫,又不保守;听上去不刺耳,但实际很复杂;最新技术和传统基本功相结合的手段”^①。正由于此,他的“戏路”才能够“宽”,“宽”到:在高度实用的影视音乐创作中,能够做到“雅俗共赏”;在紧贴时势的“主旋律”作品创作中,能够兼顾“自律”与“他律”的创作矛盾;在探索试验的先锋音乐创作中,还能够博得业内人士的青睐。这,就是叶小纲徜徉在新音乐创作的“地平线上”流连忘返的“制胜之道”。

第九节 走在“第三条路上”——何训田

何训田(1953. 5. 15~),作曲家,音乐教育家,四川遂宁人。

1953年5月15日出生于四川省遂宁县。8岁开始自学音乐基础理论,同时开始创作音乐作品。青少年时期适逢“文化大革命”时期的社会动荡,外部险恶的社会环境使得少年的何训田在人生阅历方面增加了许多灰色的记忆。1977年考入四川音乐学院作曲系,师从作曲家黄虎威教授学习作曲技术理论及作曲,1982年毕业以后留校任教。90年代进入上海音乐学院作曲指挥系,先后任该系的副主任、主任,担任作曲专业本科生、硕士生和博士生的专业主课教学工作。自80年代初期,他就在中国新音乐创作领域崭露头角,先后获得的荣誉有:歌曲《渔港恋歌》获四川音乐学院抒情歌曲创作比赛一等奖(1980);交响诗《血花》获“全国第一届交响音乐作品评奖活动”的鼓励奖和四川省优秀文艺作品评比一等奖(1981);民族管弦乐《达勃河随想曲》获“全国第三届音乐作品评比”一等奖(1984);弦乐四重奏《两个时辰》获德国“韦伯国际作曲比赛”第三名(1987);民族器乐重奏曲《天籁》获“中国唱片奖”(1986)及“全国第六届音乐作品评比”三等奖(1988)等。此后,数次参加国内外系列重大音乐艺术活动:1986年出席在香港举办的“中国作曲家现代音乐节”;1988

① 李西安、叶小纲:《调整创作风格与艺术追求——音乐创作二人谈》,《中央音乐学院学报》2003年第2期。

年出席在美国纽约举办的“海峡两岸作曲家交流会”；1988 年中国音乐家协会、中央乐团等单位在北京音乐厅举办了“何训田交响作品音乐会”。进入 90 年代后，获得的各类奖项还有：为奖励对当代音乐发展作出卓越贡献的作曲家，美国“国际新音乐作曲家比赛委员会”授予他唯一的“杰出音乐成就大奖”（1989～1990 年度）；《天籁》被评选为“20 世纪华人音乐经典入选曲目”（1993）；获得台湾最佳作曲“金鼎奖”（1995）；英国《Q 杂志》全球最佳五张唱片奖（1995）；1995 年，美国录音协会“经典唱片奖”；国际“十大发烧唱片奖”第一名（1996）；全国双向奖一等奖（1996）；英国 IBC 金星奖（1998）；美国 ABI 世界“终身成就奖”（1998）。第四届“中国金唱片奖”之“音乐创作特别奖”（1995～2003）等。主要作品有：交响作品《平仄》（1985），《梦四则——为装置二胡与管弦乐队》（1986），《感应——为管弦乐队》（1987）；室内乐作品《两个时辰》（1983），《天籁》（1986），《幻听 1》（1989），《声音的图案》（1997～2003）；民族管弦乐《达勃河随想曲》（1982）；电影音乐《兰陵王》（1995）；多媒体音乐剧场《迷哥》（2001）；音乐专辑《黄孩子》（1992），《阿姐鼓》（1994），《央金玛》（1996），《波罗密多》（2002）；舞剧音乐《梦三则》（1992）等。2000 年担任由联合国教科文组织等机构联合举办的世界和平文化年开幕盛典“‘天唱人间’Dadawa@2001 演唱会”的艺术总监、音乐总监和作曲。2002 年担任《雷峰夕照音乐大典》总策划、总导演和作曲。数百家新闻媒体和学术刊物发表他的作品并做出了较高评价，其作品也在全球 60 多个国家出版发行、广播、演出。作为一位音乐教育家，培养学生的作品也多次在国内和国际作曲比赛中获得奖励。何训田的个人传略被《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》、英国剑桥国际传记中心编撰的《世界名人录》收录。

何训田是一个不愿意墨守成规的作曲家，早在 80 年代初期的时候，就开始尝试创立一个属于自己的作品创作方法。1983 年这种作曲法——“RD 作曲法”（the RD Method of Musical Composition，即：任意律和对应法）最终确立。这个方法的核心是在构成乐音材料序列的根基——律制上进行突破，进入“任意律”的自由世界，建立了音律数比同倍扩大、缩小的“对应法”。其中的“任意律”穷尽了律制的划分、“对应法”则可以较为独特的思维来结构音乐。何训田也随之成为当代中国新

音乐作曲家中用自己的理论进行新音乐创作的人物。^①对于自己的创作风格,他是这样定性的:“不是西方,不是东方,不是学院,不是民间”。进而要求自己:“走出西方,走出东方,走出学院,走出民间”。他的创作走的是不同于古今、中西、雅俗传统定位的“第三条路”^②。

创作于1983年的弦乐四重奏《两个时辰》,是何训田首部采用自己独创的“R. D作曲法”创作的作品,演奏时间为13分钟。1986年首演于香港的“第一届亚洲音乐节”。在当时,中国的新音乐创作正处于思想解放运动的初期,人们的习惯意识还没有从“文革”思想禁锢的思维中走出来。何训田当时是刚刚毕业留校的青年教师,作品创作出来以后,音乐学院内部也有许多人发出了反对、排斥的声音,直到该作在德国举办的“韦伯国际作曲比赛”中获得第三名以后,反对的声音才消退。创作于1986年的交响曲《平仄》,是何训田使用自己创立的“R. D作曲法”创作的首部交响乐作品,作品的篇幅为23分钟。1988年11月30日,由陈佐湟指挥原中央乐团首演于北京音乐厅。

创作于1986年的为七位演奏家而作的民族器乐曲《天籁》(作品13号),是确立何训田作为一位当代中国“新潮音乐”核心人物的代表性作品。该作是使用何训田自己创立的“R. D作曲法”创作的,作品首先在成都做合成试验,1986年8月由七位演奏家首演于上海音乐厅,作曲家本人指挥。作品的演奏时间为14分钟,在音乐结构方面打破了传统的再现性结构手法,呈现为自由开放性的结构特点。在乐队编制方面采用了注重原始性的乐器组合、使用方法,为七位演奏者配备了自制竹笛3支,梆笛1支,箏、阮、三弦、钟琴各1支,自制陶罐5支,大小竹筒、大小竹板、中小堂鼓、大小哑鼓、四音排鼓、变音小鼓、蛇皮鼓、大鼓、川剧钹、吊钹、大锣、金属块、金属皮等各1件等,总计39件乐器。在乐器律制方面采用了“混合律制”,自制竹笛Ⅰ、箏采用五度二平均律,阮采用五度六平均律,钟琴、梆笛采用八度十二平均律,自制竹笛Ⅱ、Ⅲ采用规律性非

① 对于这个“作曲法”,金湘在其《平仄声声动地来——何训田作品音乐会听后》(《人民音乐》1989年第2期)中这样解释道,“他认为:‘十二律是人造的。你可以把八度十二等分,我为什么不能把五度三等分、把八度九等分、把各种度进行各种等分呢?’……‘可以有驾驭十二平均律的各种作曲法,为什么不能有驾驭任意律的作曲方法呢?’……”

② “第三条路”取自何训友在《黄孩子》曲集中的宣言:“我不在第一条路上,也不在第二条路上,我在第三条路上。”(《黄孩子》CD音乐专辑,由香港雨果制作有限公司1992年录制发行。作曲:何训田,作词:何训友,主唱:朱哲琴)

平均律,陶罐、排鼓采用不规则性非平均律,三弦、金属皮、变音小鼓采用偶然律(即:Rc234 律、Rc117 律、Rc100 律、Rcc13 律、Rbb1. 27 律、偶然律)。为了配合这些非常规的律制,作曲家、演奏者还一同研制了专门为这部作品演奏所使用的乐器。39 件乐器均是作曲家与演奏者自己发明或改造的,在乐器的制造方面就花费了半年的时间。在乐器的舞台排列方面,作曲家在总谱上划定了“演奏位置分布图”,在三层的平台上,交错地站着七位演奏者。在记谱法方面,作曲家打破了传统的记录方式:作品中没有小节线,使用实际计时法;在作品进行中有多少演奏者就有多少行乐谱;除了梆笛、金属块使用五线谱记录外,其他的乐器都使用“波纹曲线记录法”和在一线谱上下方移动的记录法;除此之外,还有一系列根据需要自定的记谱符号等。在现场演奏中,作曲家要求取消灯光照明设备,以期达到声音从虚幻的远方飘散开来的意境。《天籁》的创作得益于作曲家青少年时代艰难的人生经历:少年的何训田为了帮助家庭生活,每个月都要步行十余里替父亲去领三十几元的工资,在长途的步行中每次都要乘着夜色经过一段荒芜、悲凉的山路,每次的经过都使他毛骨悚然。同时,大自然的各种声音也给何训田留下了最初的“天籁”音响概念。这种音响概念,使他在创作之初就认定现有的音乐律制不足以承载他自己心目中的音响世界的想法,何训田就是本着这种音响概念创作了这首《天籁》。作品由 16 个段落音乐组成,在呈示、展开的过程中不断地加入新材料,使音乐呈现为开放的态势。《天籁》是何训田“R. D 作曲法”的早期集中体现者,作品以全新的创作观念、演奏手法、审美标准,为新时期中国新音乐领域吹入了一股新鲜空气。在 1993 年举办的“20 世纪华人音乐经典评选活动”中,《天籁》被推选为“入选曲目”。为了奖励《天籁》的艺术成功,美国“国际新音乐作曲家比赛委员会”授予何训田 1989~1990 年度“杰出音乐成就大奖”。

1987 年创作的《梦四则》,是为装置二胡和交响乐队而作的一部四个乐章的交响音乐作品,四个乐章不间断地连续演奏,演奏时间为 24 分钟。1988 年首演于英国哥拉斯哥音乐节,英国 BBC 交响乐团演奏。其中的四个乐章表现的是作曲家梦境的四个状态,作品从以下三个线索上展开:第一个线索是主观世界,由装置二胡承担,作曲家为二胡装置了一个特殊的琴马和金属丝,使其音色变得接近于人声状态;第二个线索是客观世界,由交响乐队承担,交响乐队由铜管乐器组、打击乐器组、多声

部弦乐器组组成(没有木管乐器),在音响力度、音色方面交响乐队与二胡形成了极大的对应与反差关系;第三个线索是代表命运的“幽灵”,由心跳声、电话铃声、呼吸声、门铃声作为载体,代表命运的“幽灵”把四个梦境连接在一起。作品没有规整的强弱拍子、小节线,也没有传统的曲式结构,而是使用中国独特的思维方式,安排了四个连绵不断的乐章,构成了连绵起伏的四个梦境。四个梦境之间的连接部分,使用了现实的音响,这就形成了梦境与现实的交替。作品中的二胡与乐队的关系,恰如个体与群体、主观与客观现实之间的关系,相互交织、融合在一起,相互矛盾冲突在一起。作品开始先由中提琴、大提琴以极弱的力度演奏二度颤音,然后弦乐器的声部依次进入,声部之间的距离由二度、三度、四度、增四度逐步扩展,当力度发展到极强的时候,二胡开始进入。二胡以特制的琴马发出独特的颤音和上下跳动的旋律,象征着在朦胧之中有一个灵魂在飘忽着、流动着、寻觅着。弦乐器再次进入,进行到一个相对高点之后铜管乐开始依次进入,把第一乐章推向高潮。乐队在高潮处休止,定音鼓奏出四分音符持续的节拍(这是对心跳声的模仿),在这个持续节拍的连接中,作品进入第二乐章。这个乐章以密集进行的节奏型与长气息的第一乐章形成对比:弦乐器以逐渐进入的方式演奏着短促、密集的音型,声部逐渐加厚。在这个背景上二胡间歇地奏出动机性的乐句,好像是在思考或者是在寻觅,铜管乐器以响亮、尖锐的音响予以回应。定音鼓的持续“心跳声”再次出现。小提琴、中提琴在上方演奏二度颤音,大提琴、低音提琴在下方一同奏出了一段由疏而密的骚动,铜管乐的音块再次进入,将音乐的恐怖、黑暗的气氛营造得耸人听闻。二胡再度进入乐队声部,在骇人的环境中上下寻觅、求索。在恐怖氛围中,骤然响起了由三角铁奏出的电话铃声,现实的声响再一次将梦境打断,并将音乐带入第三乐章。低音弦乐器以弱奏的颤弓,勾勒出一条沉闷、漫长的低音线条,在这个背景上二胡上下移动着、飘忽着、徘徊着。钢琴、钢片琴、钟琴等金属类击乐器各自以不同的节奏型的点状形态加入进来,音乐也随之变得富于晶莹、剔透的梦幻色彩。之后,低音弦乐器再次奏出沉闷、悠长的持续长音,二胡在这个声部上以半音进行的方式流动着,犹如进入美好的仙境而流连忘返。蓦然,钟琴奏出了大三度的门铃声,将美好的梦境打断,并将音乐带入第四乐章。第四乐章先从弦乐器进入,铜管乐器随后进入,不同的节奏在这里叠置在一起,随着音量的起伏,音乐达

到局部性的高潮。相对平静下来后,在弦乐器颤音背景衬托下,独奏二胡奏出了一段深情的独奏,音乐凄切而悲苦、倾诉而呼唤。乐队的全体强奏突然闯入进来,二胡的独白顷刻间被这股音流所吞没。在金属乐器一段晶莹、飘逸的音流以后,乐队再次爆发出来,二胡以非常规的手法发出吼叫声。当情绪达到最高点的时候,一片紧张的呼吸声打断了这个梦境,沉寂于梦境的主人公开始回到现实社会中来。《梦四则》是对人的深层潜意识、非理性状态的一种艺术表现,这个表现对象在当时中国新音乐创作领域内,还是较少涉及的。虽然作曲家在实际的创作中是比较理性的(采用他自己创立的“对应法”控制全曲的音高、节奏、结构等),但是作品的音响给听众的感受则是比较感性的。创作于1988年的管弦乐《感应》,演奏时间为15分钟,由原中央乐团于1988年11月30日首演于北京音乐厅,陈佐湟指挥。《感应》也属于这种艺术类型的作品,是对人的内在深层心理状态的艺术表现。

1989年,接受荷兰新音乐团委约创作的为九位演奏家而作的室内乐《幻听Ⅰ》,演奏时间为12分钟。1991年3月,由该乐团在荷兰的四个城市巡回首演。作品由三组不同类型的音色组合而成,它们分别是:由小提琴、中提琴、大提琴组合而成的弦乐队音色组;由长笛、双簧管、单簧管组合而成的木管乐队音色组;由曼陀林、吉他、竖琴组合而成的弹拨乐器音色组。弦乐队以四个十六分音符为单位派生的律动、木管乐队以五个十六分音符为单位派生的律动、弹拨乐队以三个八分音符为单位派生的律动,三者之间形成节奏律动上的对应关系,在这种对应关系上建立了新的乐器演奏方法。在演奏中,三个乐器组以特制的演奏平台,被分布在不同高度、不同方位的三个空间之内,最高一组乐器离地面的距离高达三米。为了演出这部作品,荷兰新音乐团专门租用了一部大卡车往返搬运平台。由于演奏平台的采用,使得听众在现场中既可以听到声响的对应,也可以看到视觉的对应。创作于1991年的室内乐《幻听Ⅱ》,是为十位演奏家而写的室内乐合奏作品,演奏时间为13分钟。1991年由美国New Music Consort首演于纽约。这部作品延续的是《幻听Ⅰ》的创作思维和手法,同时两部作品也形成了一种对应关系。

1992年,香港雨果公司推出了何训田的作品专辑《黄孩子》^①,这是

① 以下论述根据鸿鸣:《从寻觅到宗教——对〈黄孩子〉、〈阿姐鼓〉文化意蕴的读解》,《中央音乐学院学报》1996年第4期的内容压缩、改写而成。

何训田走在商业与艺术结合道路上的第一部成功的专辑。专辑由八段人声(独唱与伴唱)与乐队构成。歌词均由自诩为“我不在第一条路上,也不在第二条路上,我在第三条路上”的何训友创作。第一首《大海走了》可以看做是表层互补相关,而内在意蕴却血肉相连的八段音乐的序幕。它将听者的注意引向了远古洪荒年代、地球人类文明开始萌芽的时段。这段音乐同时又是何训田的整个回头寻找人类自我本质行动的序曲。在气韵悠长,徐缓流溢的乐队音流背景下,主唱者开始了回溯探寻与内心自省式的心理历程:

大海走了/留下了什么/黄沙来了/带来了什么

谁知道这一切/何时开始/谁知道这一切何时结束

沿着这不老的岁月/穿过神秘的风情/找到一颗晶莹的贝壳/它会告诉我

乐队的意境是中国式空寂、静远而又连绵不断的,但是纵向音响结构的处理又是立体式、音流化的。在一条基本稳定并且又连绵不绝的低音线上,展开着中高音区的人声与乐队,使听者进入了一种环绕式的虚拟声响境界,这对于中国传统音乐在营造此类空静、修远的氛围时所普遍采用的线性旋法与单音流动的技法来说,是一种扬弃。第二段《黄孩子》是该辑作品的点题之作,它表现的是一个处于异质文化氛围中的个体人对于自我文化归属的寻根情结。

在白人的大街上/有许多蓝色目光/在那个时候/我不知道自己是个黄孩子

在黄人的家庭中/有许多黑色目光/在那个时候/我不知道自己是个黄孩子

在无人的巅峰上/有一面飘扬的旗帜/在这个时候/我才知道自己是个黄孩子

对现实异质文化冲击的忧思,对炎黄文化的悠悠“情结”,仍是身处于境外华人所普遍潜存着的心理倾向。从文化回归找寻的方向上看,该段与第一段是一致的,只不过前者的目光指向是远古洪荒过后人类初始阶段,是一种人类整体的视角,此段则以民族文化的寻根为目标。指向虽然相同,在回溯深度上的差异是很大的。完成了以上两段“景深”相异的回观式自省以后,进而在第三段《吹箫人》中,我们听到的是一种极富

意蕴的声音,读到的是以下耐人寻味的话语:

在边缘的边缘/在尽头的尽头/坐着一位吹箫人

在“遥远”的笼罩着一层“薄纱”的地方,充满着“缠绵”的“回声”,在这个分不清上下左右、远近虚实(也没有必要分清楚)的世界里,充盈着“乳白色”的“月荫”,在这“幽静”的仿佛是要凝固了的时空之中,“消逝的记忆缓缓流出”。这是久违了的,祖先以鲜活的生命囤积下来的印记,是以血与火、用无数个生命的燃烧而书写、铭刻下来的“记忆”。于是“从思忖/到悟性/到皈依/就会得到一种正襟危坐的气质”。何来的:“正襟危坐?”这是通过对以上这种声音的心灵的谛听之后,使禅宗式的、海德格尔化的“存在”得以显露、敞开,从而达到了“澄明”。第六段《枯水季节》开始就充满了一种惶惶不安的气氛。朱哲琴在演唱时使气息和嗓音之中充满了动力感,使该段开头部分的这种紧张、不安、焦虑和骚动的情绪更为直观化。当音乐发展到结尾乐句时,紧张度逐渐缓解、平静。主人公经过这种心理的骚动之后,决然地“走它九十九道弯”不屈不挠似的凛然气概顿时显现出来。自我内省式的《这才是你》是整辑中的第七段,呓语独白缓缓流出:

黄土墙上的影子对我说/“看着你自己”/我看着瓦盆中的自己/对我说一句/“这不是你”/“这才是你”

的确,缤纷的感官诱惑,滚滚的尘世纷扰,使芸芸众生(也包括艺术家)普遍失去了对本质自我的辨别能力,以镜中的作为影子而存在的“我”为本质的自我;以外物对自己的异化式折射作为自我本质的参照等,这是真正的自我堕落与自我迷失。在第四段《不相识的父亲》与第八段《远去的孩子》中尽情歌唱的是对广义的拟人化人类父母亲情与故乡热土的绵绵“情结”:

那一座很远很远的山/很远/很远/我不相识的父亲/就在山那边
那一丝很美很美的笑/很美/很美/我不相识的父亲/还是默默无言
妈妈——雪雨中/……我钻进你的怀/空空的怀/温暖的怀……
妈妈——暮色中/……我吮着你的手/干枯的手/甜蜜的手……
妈妈/微风中/……我爬上你的肩/瘦削的肩/高高的肩……

从总体的艺术理想王国的建构上来看,何训田的这辑音乐以对人类

初始的回溯开始,带领着听者进行了一次对自我、人类、自然世界的清除遮蔽,达到澄明的冥想式心理旅程。如果将整辑作品作以“浓缩”、“提纯”之后,我们就会发现只剩下了一个“寻”字。在《大海走了》中进行的是对大地人类之初始状态的“寻”;《黄孩子》是对华夏文化认同感的“寻”;《吹箫人》是对心灵“澄明”、“无蔽”禅宗或海德格尔式理想境界“存在”的“寻”;《这才是你》是对被滚滚红尘遮掩了自我本质的“寻”;《不相识的父亲》与《远去的孩子》是对广义的拟人化故土亲情的“寻”。而一系列深度与广度各不相同的“寻”,均是以《缘》中表现出的对以上几种境界的追求与依恋为基础;以《枯水季节》中表现出的不屈不挠的实践精神为动力而展开的。

1994年,何训田又与上海音像公司联手推出了另一辑新作《阿姐鼓》^①。这是一辑以MTV形式制作而成的LD,据《音乐生活报》^②报道,这张斥资一百万人民币的MTV,在其尚未面世之前就被美国的华纳公司看好,并以一百万的相同价格买断了该辑的海外出版发行权。《阿姐鼓》的MTV也曾经入围全美MTV大赛的外语片提名。从《黄孩子》到《阿姐鼓》,两者之间有着非常密切的内在精神及逻辑上的因果联系。《阿姐鼓》由七段音乐构成。在顺序的安排上,作者也是颇费了一番思忖。第一段《没有阴影的家园》可以视为整辑作品的序曲,如果《黄孩子》的第一段音乐引导人们进行的是逆向回溯式的思考的话,该段则是作者对横向共时存在的理想化西藏人文环境的推崇。何训田在《黄孩子》中没有完成的寻找历程,终于在两年后完成了、找到了。她是一种剔透而澄亮的世界,在这里埋没多年的自我可以被映照得至真、至纯、至美、至善。所以这里是:

没有阴影的月亮/没有阴阴影的树/没有阴阴阴阴阴阴影的家园/没有阴阴阴阴阴阴影的路

……我被你诱惑而来

……我被你感召而来

耐人寻味的是作者在此段歌词中加进了许多个重复的“阴”字。当

① 以下论述根据鸿鸣:《从寻觅到宗教——对〈黄孩子〉、〈阿姐鼓〉文化意蕴的读解》,《中央音乐学院学报》1996年第4期的内容压缩、改写而成。

② 《音乐生活报》1995年8月11日(总第133期),《喝彩东方〈阿姐鼓〉》文。

然,从乐句的进行与歌唱的行腔等技术性的需求来看,“阴”字的反复吟咏确实使声腔变得华丽而又富于节律感,乐句的行进变得流光溢彩。这对于营造此种理想境界的诱人之美来说,确是成功之笔。但更为重要的是,我们如果从朱哲琴在演唱时的行腔及情感状态来看,就会明显地感受到作者对这个“阴”字的厌恶与嫌弃。第二段《阿姐鼓》与《黄孩子》一样也是该辑的点题之作:

我的阿姐从小不会说话/在我记事的那年离开了家/从此我就天天
天天地想/阿姐啊

一直想到阿姐那样大/我突然间懂得了她/从此我就天天天天地找/
阿姐啊

玛尼堆前坐着一位老人/反反复复念着一句话/唵嘛呢叭咪吽/唵嘛
呢叭咪吽

以“我的阿姐从小不会说话”来作为点题曲的第一句,立即就使他试图刻画的此种理想境界里的人格精神凸现了出来。同时,在这一评述化、宣叙式的乐句背后共时运行着的是一声声富于生命感的呼唤。第三段《天唱》给大家展示的将是死的悲壮与崇高的主题:一幅幅悲壮而又撼人心魄,崇高而又近乎于静寂的死亡场景浮现在听者的脑海。伴随着不规则的骇人式鼓声轰鸣,主唱者以呢喃似的呓语道出了以下富于人生哲理的话语:

最后的死去和最初的诞生一样都是温馨时光/最后的晚霞和最初的
晨曦一样都是太阳辉煌/迎接生命的时候这一方山水离蓝天最近/送走
生命的时候这里的乡亲抬头仰望

在以上的这种宣叙式的自语段落之后,音乐顿然变得悠扬而平缓,飘忽而温馨。在一条直线式的似乎要伸向无际苍穹的旋律下面,伴随着的是喇嘛们超度亡灵时的诵经呢喃声与富于轻盈而飘然特征的动态化中声部。在此,何训田把俗常之人感到毛骨悚然的这种传统天葬习礼描绘得温馨而和煦,在飘飘悠悠的中音旋律、合唱声与众僧诵经的语音中,人们把将要参与新的轮回的亡灵交给飞鹰送向了远方。

让风吹散了年华/撒给飞鹰/让云托起身体/交给苍穹

在完成了对天葬习礼的颂扬以后,在以下的第四段里,作者则开始

对现实生活中人的悖反式追求与选择提出了质疑。在富于舞蹈动力感的鼓声与极富恐惧感的男声伴唱下,开始了训诫式的《笛威辛亢纽威辛亢》:

头顶着你的手/随你去天堂/……啊/笛威辛亢/人人都向往天堂/为什么人们一见就回头/啊/笛威辛亢

……人人都害怕地域/为什么人们一去永不愿归/啊/纽威辛亢

歌词里闪耀着的是基督教义的“人类原罪说”的理性之光,含蕴着的是超凡万能的“上帝”的身影。但是音乐却是高度地东方化的。第五段《羚羊过山冈》是对他们理想境界中的生活场景的描述。在摇曳而富于内在律动感的节奏及乐器旋律的衬托下,宣叙化的独唱给听众描绘出的是陶渊明《桃花源》式的场景。《卓玛的卓玛》是全辑作品中唯一一首只有两个字歌词的段落,全曲仅由“卓玛”二字及其他一些衬腔与歌词发展而成。第七段《转经》是整段的总结式的段落部分。它集中地体现了何训田创作群体对人、社会、自然等重大问题的哲学观与艺术观。粗壮而雄浑的藏式喇嘛大号既是该段的序奏,又象征着威严的、超凡的自然万物之“法轮”的不息运转,也意味着无所不容、无所不纳的佛法至境的法门敞开。以她的大慈大悲之怀拥抱着通过虔诚静修而获得肉体的超脱与心灵的皈依的“善男信女”。宣叙型的音调在序奏之后出现,它以貌似平静但内心却波涛汹涌的语态,为听众讲述着佛法至境的故事:

一部旋转的经书/上面镌刻着日月星辰/一个长满白发的故事/反复祈祷/反复叮咛

随后,音乐出现了徐缓、深情、温馨,充溢着理想至境之美感的音调。朱哲琴以一种甜润、稚嫩、细婉的嗓音歌咏着、感叹着这一至境:

羊儿过来了/牛儿过来了/细细地咀嚼/这迷人的乡情

羊儿过来了/牛儿过来了/静静地倾听/这熟悉的声音

……

白山过来了/黑水过来了/深深地冥思/这修来的缘分

白山过来了/黑水过来了/静静地等待/这命中的注定

在李泽厚断言现、当代中国社会缺少宗教精神的今天,何训田等新音乐家的创作都不约而同地指向了宗教或类宗教的领域,这的确是耐人

寻味的。

1997 年开始创作的混合室内乐《声音的图案》系列由 7 首作品组成,在这个作品系列中,何训田试图再度寻找新的音乐语言和新的音乐结构。7 首作品中的第 1 首未完成,第 2 首是为两件电子中提琴、两件打击乐器而作的,第 3 首是为短笛、中国竹笛和电子小提琴而作的,第 4 首是为四件电子小提琴、四件杰凯而作的,第 5 首是为入声和打击乐器而作的,第 6 首是为六件电子木管乐器而作的,第 7 首是为打击乐器而作的。在这个系列作品中,何训田采用了一种自诩为“蚯蚓式结构”的组织手法,即每一首作品都是开放式的结构形式,其中的任何一点都可以作为作品的开始,也可以作为作品的结束,任何的局部都是全部,任何的全部也都是局部。这样一来,实现了在作品中“在空间关系上没有主要与次要,每个声部都是主要的,每个声部都是次要的,在时间关系上,也没有主要的部分和次要的部分”^①。《声音的图案》系列以演奏者在空间自由移动演奏的形式,以此实现了音乐结构上的“无中心无主次,互为中心互为主次”的组织原则。《声音的图案》系列先后在武汉现代音乐节(1998)、四川现代音乐节(2003)以及在日本演出(2000),引起了乐坛的瞩目与震动。其中的《声音的图案》之三^②(1997)采用的是“何训田卡农”的构成法,而听觉上又听不出作品具有的严格卡农特点,这就是林华先生所定义的“宏复调”^③技法的具体体现。作品的“宏复调”风格的形成,来自于两方面的原因:“其一是主题横向节奏形态的‘散文化’与纵向各声部之间严格的节奏卡农;其二是富有特色的以严格的等差数列为基础的音高组织关系及其所形成的表征自由多变、内在严密有序的‘变化音高卡农’。”^④在作品开始处的前 16 小节,在三个声部之间就形成了横向间距为 5 小节的严格节奏卡农进行,并且这种严格节奏卡农自始至终都是进行着的,三个声部按照规定的顺序进入,在完成陈述以后再顺序退出,“蚯蚓结构”使得作品没有任何传统意义上的结构属性。

2002 年,何训田应杭州市人民政府的委约担任“为庆祝雷峰塔倾圮

① 迷言那:《何训田方舟》,《人民音乐》2003 年第 11 期。

② 何训田:《声音的图案》(之三)总谱,上海音乐学院出版社 2003 年出版。

③ 有关于“宏复调”的概念,请参见林华:《色彩复调》,《中国音乐学》1986 年第 4 期。

④ 钱仁平:《“宏复调”织体形态及其结构功能——何训田〈声音的图案〉之三音乐分析》,《音乐艺术》2004 年第 1 期。

78周年重建庆典”活动的总策划、总导演、作曲的职务,创作了具有传统礼仪庆典功能的《“雷峰夕照”音乐大典》。雷峰塔在宋代开宝八年(975年)由吴越王建造,初名为王妃塔,后因建造在名为雷峰的小山上,故改名为“雷峰塔”。1924年9月25日1时40分,正当军阀孙传芳的部队进攻杭州城的时候,偌大的一座千年古塔轰然坍塌。“雷峰塔”的坍塌也成为乱世殃祸的一个象征,“梦回苦忆雷峰塔,谁是湖山再造才?”成为中华民族长期以来的一个呼声。几代人为了再造雷峰塔而奔走呼号,1999年7月开始在原址上重建雷峰塔的工程,该工程随之也成为“盛世修塔”的一个象征。音乐庆典活动于2002年10月25日进行,由朱哲琴担任主唱,杨丽萍担任领舞,曾力担任舞美总设计,易立明担任灯光总设计。整部庆典音乐的时间总长度为一个小时,动用了1200台灯光设备(其中射程达10公里的就有11组),参演人员共计1300人(其中81名女演员勾勒敦煌壁画中“飞天女”的形象),100名琵琶女演奏委婉缠绵的琵琶音乐,200名武僧表演中国功夫,222名江南女展示柔美的水乡风情,160名鼓手擂响震天的鼓声。表演的舞台,以雷峰塔为中心往外进行360度的扩展,5个主体表演区的落差高达300米。构成一幅四面开花、错落有致的视觉与听觉的壮丽画面。《“雷峰夕照”音乐大典》由九个乐章组成:第一乐章《雷峰夕照》,钟声阵阵、仙乐飘飘,400名手捧蜡烛的少女围绕着雷峰塔缓缓流动;第二乐章《琵琶乐》,81个怀抱琵琶的“飞天女”在空中翩翩起舞,地面上松林雾霭、荧光闪烁,天空上琵琶声声、仙乐袅袅;第三乐章《阿耨多罗三藐三菩提》,塔现莲灯、粉红透亮,恰似莲花盛开,1600名少女持灯起舞,引出朱哲琴的歌唱;第四乐章《鼓乐》是一段鼓舞综合的艺术形式,在这里鼓声威武、风起云涌,象征着雷峰宝塔的威严与庄重;第五乐章《高僧入塔》,钟声低沉、大号庄重,佛家伙仗在钟声、喇嘛大号鸣声的伴随下出现,象征着佛家的慈悲情怀;第六乐章《般若波罗蜜多心经》是对佛家经典的艺术化诠释,不同的文化在一个时空范围内呈现出来,寓意吾佛慈悲、海纳百川;第七乐章《白蛇舞》是对西子湖上古老传说的演绎,白蛇翩翩起舞、湖水浩浩荡荡,旌旗飞扬、武将拼杀;第八乐章《春调》是对人间美景的颂扬,人声反复咏唱着:“春有百花秋有月,夏有凉风冬有雪,若无闲事挂心头,便是人间好时节。”第九乐章《千江春水千江月》是对历史文化图景的一次宏观鸟瞰,鼓乐齐鸣、人声鼎沸,历代文明、各朝景象在这个大背景下依次呈现出来,一幅幅太平盛

世、歌舞升平的景象映入观众的眼帘。整部作品的展示方式是:预制音响与即兴现场演奏的结合,常规乐器与电子乐器的结合,物质声响与人声的结合,世俗声响与宗教圣乐的结合,千人大合唱与小组唱、独唱的结合等。构成作品的音乐材料有三个:第一个是占主导地位的在第三乐章中由“仙人”演唱的旋律,第二个是高僧诵经的旋律,第三个是根据民间歌曲“春调”改编的旋律。何训田这部皇家典礼式的音乐盛典作品中,营造了一种“天下大同、神人合一、天人合一”的艺术境界,为“盛世修塔”这个千古功德事迹,做出了堂皇的艺术诠释。

特立独行的何训田以自己创作方式、人生哲学、价值观念建构了一部属于自己的音响世界,咀嚼他的这些话语可能有助于解读他的音乐、玩味他的人生:“用上帝创作万物的方式创造音乐”;“学是为了不学”;“中国 80 年代全面走进西方是进步,90 年代末部分人提出走出西方是更大的进步,走出西方的同时走出东方是更大更大的进步”;“民间音乐是好的,民歌是好的。传统音乐是好的,但那是过去的人创造的,与你有什么关系”;“西方音乐不是你的,东方音乐也不是你的。”;“我自己就是一个世界,我还要去哪里?”

第十节 仰天长啸悲神州——王西麟

王西麟(1937~),曾用名:王锡麟。作曲家、音乐批评家。祖籍山西稷山。

1937 年出生于河南开封的一个国民党中层官员之家。童年和少年时代,王西麟生活在贫瘠、荒凉的甘肃平凉县。12 岁时父亲亡故,受兄长影响喜爱文学,1949 年在上海的《福幼报》上发表诗歌、散文。在平凉县的教会小学学会了风琴和五线谱。因家道破落,为减轻母亲负担,王西麟于 1949 年 9 月离家出走,参加了西北野战军十一师文工团。在部队文工团里,王西麟自学了基本乐理,学会了演奏胡琴、手风琴和各种铜管乐器,并开始尝试为小型吹奏乐队配器和编曲。1955 年被组织派到北京的“中央军委军乐指挥专科学校”学习。因学习成绩优秀,1957 年被派往该校设在上海的“教师预备学校”。同年王西麟考入上海音乐学院作曲系,师从刘庄、丁善德、瞿维学习作曲,师从陈铭志学习复调、赋

格,师从钱仁康学习曲式。1962年以《第一交响曲》(作品2号)第一章毕业于上海音乐学院,毕业后被分配到北京的中央广播交响乐团担任驻团作曲。1963年完成《第一交响曲》(共三个乐章),后又完成交响组曲《云南音诗》(作品3号)。1964年受政治迫害被下放到山西大同、长治一带长达14年,在这个时间内长期被监禁、管制、劳役、批斗。“文革”结束以后的1977年12月,重新回到北京。1981年以《云南音诗》获中国“交响乐作品评选活动”的一等奖。1979年完成《第二交响曲——安灵》(作品12号)(1993年为安灵公司首演于中山堂并录音)。1983年完成交响组曲《太行山印象》(作品19号)作品于同年参加巴黎世界博览会。1986年完成《为女高音和交响乐队的哀歌——招魂》(作品23号)。1990年完成《第三交响曲》(作品26号),次年首演于王西麟第一次个人作品音乐会,作品被评论为中国音乐史上里程碑式的巨作。该作在2004年举办的“20世纪华人音乐经典评选活动”中被推选为“入选曲目”。1993年完成根据鲁迅文学名著创作的《铸剑二章》(作品28号)。1994年应邀访美讲学于耶鲁、马利兰、辛辛那提、洛杉矶南加州等八所著名大学的音乐学院,并获洛克菲勒兄弟基金会奖金。1996年任台湾国际作曲比赛评委。1997年完成了根据屈原文学名著《九歌》创作的交响合唱《国殇》(作品34号)。1998年创作《交响壁画三首——海的传奇》(作品35号A,该作获2004年全国交响乐作品大型作品一等奖)。1999年第二次举办个人作品音乐会。作于1980年的艺术歌曲《春雨》(作品13号之1)获国家艺术歌曲一等奖(2000)。1999年至2000年接受台湾交响乐团委约创作《第四交响乐》(作品38号)并于2001年9月20日首演于台湾。2001年6月完成《第五交响乐》(作品40号)。2002年受德国科隆室内乐团委约作《四重奏》(作品41号),于同年4月13日首演于科隆。2004年应邀访欧并首演《八重奏》于ISCM 78-THANS IT WNMD。除此之外,还作有舞蹈影视音乐数十部,写作音乐批评文章数十篇。王西麟现为国家一级作曲,北京交响乐团驻团作曲家。

王西麟的新音乐创作之路长达50年:出道于60年代,蛰伏于“文革”时期,成熟于80年代中期。他把音乐创作的揭露人类社会的黑暗、鞭挞现实生活的丑恶的社会功能,视为自己的历史使命。正由于此,王

西麟成为当代中国“悲情艺术”的重要代表人物之一。自 80 年代以来,王西麟新音乐创作的灵感,主要源自于对当代中国数十年历史苦难的反思,也有一些作品通过神话传说和文学史诗的辅助,表现中国人数千年来屈辱、痛苦的历史性悲剧。数十年创作的代表性作品有:《第一弦乐四重奏》(1961,作品 1 号),《第一交响曲》,交响组曲《云南音诗》(人民音乐出版社 1983 年出版总谱,香港雨果唱片公司 1997 年灌制唱片),《藏寨大合唱》(1964,作品 4 号),小型管弦乐组曲《植树》(1972,作品 5 号),歌剧《红缨歌》(1973,作品 6 号),上党梆子交响乐(清唱剧)《沙家浜》(1974~1977,作品 7 号),交响合唱《一月八日》(作品 8 号),大型上党梆子戏曲《红灯照》(作品 9 号),交响诗《太行山上》(作品 10 号),舞蹈音乐《马刀飞舞》(1978,作品 11 号),《第二交响曲》,《艺术歌曲 5 首》(作品 13 号,其中的《春雨》获 2000 年全国艺术歌曲一等奖),室内乐组曲《太行山音画》(作品 14 号,香港唱片公司出版唱片,人民音乐出版社出版总谱),管乐五重奏《版画集》(作品 15 号,总谱由人民音乐出版社 1984 年出版),室内乐组曲《洱海风情》(作品 16 号,香港唱片公司 1984 年出版唱片),室内乐作品《寄南国》二首(作品 17 号,1.《思——为双簧管和钢琴而作》,2.《墓——为大管和钢琴而作》,1981,中国唱片总公司录制唱片 DL-0118),电影音乐《一叶小舟》(1982,作品 18 号),交响组曲《太行山印象》(中国唱片公司 1991 年出版,CD 号:90-099),电影音乐《下次开船港》(1983,作品 20 号),交响序曲《中国之诗——为钢琴、合唱、交响乐队而作》(1984,作品 21 号),《交响音诗二首——献给肖斯塔科维奇逝世十周年》(1985,作品 22 号,《动》、《吟》),《为女高音和交响乐队而作的哀歌——招魂》,电影音乐《最后一个冬日》(1986,作品 24 号),《为钢琴和 23 件弦乐器而作》(1988,作品 25 号),《第三交响曲》(上海音乐出版社 2000 年出版总谱、CD),《古风三首——古曲主题为琵琶和 25 件弦乐器而作》(1992,作品 27 号),《铸剑二章》(1.《黑衣人歌——为歌者和室内乐队而作》;2.《三头釜中舞——无伴奏合唱》),《为民乐七重奏和歌者而作——殇》(1996,作品 30 号,香港雨果唱片公司 1997 年出版 CD),《交响序曲——为了点和线的动力之一》(1997,作品 31 号),《交响序曲——为了点和线的动力之二》(1997,作品 32 号),交响合唱《国殇》,为福州建城 2200 周年纪念而作《交响壁画五首——海的传奇》[1998,作品 35 号,此作的另一版本为合唱和交响乐团而作《交响壁画三首——海的传奇》(作

品 35 号 A)],《为唐宋及现代诗词朗诵配乐四首》(1999,作品 37 号),《第四交响曲》,《小提琴协奏曲》(2000,作品 39 号),《第五交响曲》,《四重奏——为单簧管、小提琴、大提琴、钢琴》,《八重奏》,《第六交响乐》(2004,作品 46 号),《马林巴二重奏》(2004,作品 48 号)等。

其中交响套曲《云南音诗》^①是王西麟确立全国性影响地位的第一部作品。该作的初稿完成于 1963 年的冬天,原曲有六个乐章。1978 年由中央乐团首演,1980 年由中央广播交响乐团再度公演。在两次演出前对作品均作过修改,并定为四个乐章。作者采用将云南少数民族民间音调加以交响发展的手法,写成了这部包括四个乐章的风俗性交响套曲。第一乐章《茶林春雨》采用再现三部曲式结构形式写成。在作品的 A 部(1~25 小节,其中的 1~4 小节是引子部分)中,作者采用缓慢的行板,在这个气息悠长的节拍中,弦乐器用连弓奏出细碎、飘逸的三十二分音符,在这个飘逸、深邃的背景下英国管奏出了第一乐章具有田园牧歌风味的主题。在英国管陈述一遍之后,这个主题再由双簧管在提高纯四度的音区上再现出来,音乐的色彩变得明亮起来,单簧管在下面作复调式的呼应与填充,竖琴的和弦琶音把背景衬托得更为晶莹剔透。在这里作曲家采用淡雅的中国水墨画式的笔法,勾画出一幅幅意境深邃的自然美景:清葱的茶林、蒙蒙的细雨,在这个生意盎然的自然环境中,深情的歌声不绝于耳。B 部(26~59 小节)转为豪放、壮阔的歌颂性音调,两段音乐的速度与节奏型是相同的,不同的是音高和伴奏织体。在密集的三连音音型的衬托下,该段主题音乐先由长笛和双簧管以平行八度的形式演奏;之后,弦乐队以齐奏的方式再度奏出该主题,音乐开始转变成激扬的颂歌。在这个高潮之后,音乐又回到清淡悠远的意境。这就是第一乐章的再现部分(60~77 小节)。音乐在安静、恬淡、悠长的气氛中结束。第二乐章《山寨路上》采用再现复三部曲式结构形式写成。山寨丛林间的一条小路上,少数民族男女老少兴高采烈地穿梭往来,活泼、诙谐性的音调,描写了人群中逗乐、嬉戏的情景。脚步声由远而近、由近而远。整个第二乐章,就是按照行进脚步声的“远、近、远”的变化形式展现开来的。A 部(1~90 小节)的结构具有回旋曲式的特征,基本的“行进”主题

① 王西麟:交响套曲《云南音诗》总谱,人民音乐出版社 1983 年出版。香港雨果公司于 1998 年出版了激光唱片(CD),唱片号:CDASB-28075。

由单簧管独奏,在低音弦乐器拨奏的伴奏下,轻快、跳跃的主题展现在听众的面前。这个主题陈述一遍后,立刻转到第一小提琴,由木管和小提琴做非严格模仿进行(12~20小节)。从第21小节开始是A部具有展开性特点的连接段(21~52小节),也是一个力度变化较大的高潮段落。之后(53~91小节)就是“行进”主题的重现,这次重现由第一、第二小提琴和全体的高音木管乐器做模仿进行,低音乐器以连续进行的八分音符,增强行进的动力感。从第62~77小节开始由钢琴等乐器做色彩性展开。从第78小节开始是A部尾声,弦乐与木管齐奏着“行进”主题,铜管乐器做长切分音型进行,以此增加行进队伍的气势。B部(91~187小节)是即兴舞蹈场面,第一主题是抒情、柔美的舞曲,表现少女们轻盈、优美的舞姿。主题先由单簧管独奏,后转为木管齐奏,再转为小提琴齐奏。从第124小节开始,B部开始出现由双簧管独奏的第二主题,这个舞蹈性较强的主题,与柔美、抒情的第一主题形成对比。在这里音乐的动态感加强了,色彩丰富了。从第155小节开始,B部第一主题再现。弦乐器、木管乐器、竖琴、钢琴及打击乐器做节奏型与色彩的衬托,音乐的情绪变得高涨起来。从第172小节开始进入尾声,这个尾声同时也是第二乐章再现部的连接部分。A¹部(188~241小节)是对A部非完整的倒装再现。热烈、激越、色彩斑斓的民间舞蹈及巡游的场面再次出现在听众的面前。从第242小节开始,音乐进入整个乐章的尾声,音乐的力度逐渐变弱,声部逐渐减少,表现舞蹈队伍逐渐远去的图景。第三乐章《夜歌》采用非严格再现的复三部曲式结构写成,首尾是对静寂夜色的描述。夏日的夜晚,明月在浮云中穿行,委婉的摇篮歌声将婴儿送入梦乡。在篝火旁,老爷爷讲起了民间传说故事,那关于有五色斑斓羽毛的神鸟、青年猎人与美丽少女的爱情故事,将村民引入美丽的神话境界。主体部分是作曲家个人内心情怀的抒发和对民间神话传说的渲染。整个第三乐章采用的都是缓慢行板的速度。A部(1~77小节)是对大自然夜色的描写及作曲家主体对自然夜色的感叹与赞美。这个部分的主要材料有两个:一个是由双簧管、长笛分别奏出的色彩亮丽的主题。在这个主题之后,弦乐器奏出深情如歌的歌唱主题。B部(78~117小节)是由若干色彩斑斓的乐段组成的。第一段(78~97小节)在短笛、钢琴、竖琴晶莹的富于钟摆律动音型的伴奏下,英国管奏出辽远、空寂的歌唱性旋律,单簧管快速流动、飘逸的上下行音阶增加了夜色的朦胧色彩。

作曲家以描绘型的笔法准确地勾勒出:明月在浮云中穿行,委婉的摇篮歌声将婴儿送入梦乡的情景。第二段(98~117小节)弦乐器情绪激越的合奏,引出了这个乐章由单簧管承担的华彩段。华彩段之后,进入这个乐章的第三部分。A¹部(118~138小节)简略地变化再现了第一部分音乐材料,整个乐章在静寂的气氛中结束。第四乐章《火把节》采用非典型回旋曲式的结构形式写成。在民族节日里,身穿盛装的青年男女们狂欢歌舞。乐章围绕着一个激情、狂欢的舞蹈主题展开。在这个基本主题的基础上,形态各异的、粗犷的、委婉的舞蹈形象纷至沓来。在狂欢的高潮之后,从第332小节开始,第一乐章主题再次出现,它的出现标志着音乐进入整部交响套曲的尾声。飘逸、深邃的第一乐章主题陈述一遍后,立刻由热烈欢腾的场景所取代,在紧锣密鼓的舞曲声中,作品拉上了帷幕。交响套曲《云南音诗》诞生于“文革”前的1963年,成名于“文革”后的1981年。该作品在1981年举办的“全国第一届交响乐作品评奖”中,一举获得最高级别的“优秀作品奖”。从此,王西麟的作品也开始闻名全国。《云南音诗》是作曲家本人早期创作生涯中比较成熟的标志性作品,也是建国初期中国当代交响音乐创作的代表性作品之一。它的艺术成就主要体现在这样几方面:第一,传统创作技法的娴熟掌握与全面运用;第二,具有较强的音乐描绘与抒情能力;第三,大量采用民间音乐素材,又没有受到这些素材局限,民族特色与个人艺术风格相得益彰。所以,这部作品是在建国初期至新时期初期具有较大影响的作品,也是民族风格和个人风格的矛盾处理得较好的作品,还是管弦乐的交响性特征挖掘得比较突出的作品。传统手法精湛、交响特征突出、标题属性鲜明等,都是这部作品的特点之所在。

《第三交响曲》^①是王西麟的一部较为成熟的具有悲剧主义气质的代表作,作曲家在1989年开始创作,1990年9月完成,1991年3月10日由原中央乐团在北京音乐厅举办的“王西麟作品音乐会”上首演(指挥:韩中杰)并获得了成功。《第三交响曲》由四个乐章组成,乐队的规模比较庞大。除常规乐器之外,在木管组中还加入了短笛、英国管、低音单簧管、低音大管,铜管组中加入了大号,打击乐组中加入了钢片琴、木琴、颤音琴、钟琴、竖琴、桶子鼓、鞭子、响板、大锣等。这些乐器的加入极大

① 王西麟:《第三交响曲》总谱,上海音乐出版社2000年出版。

地丰富了乐队的音色,为作曲家的个性创作提供了巨大的音色库。作品的篇幅也较为长大,每个乐章的演奏时间都在 15 至 20 分钟之间。第一乐章是一个长大的慢板乐章,以再现三部曲式的结构形式写成。整个乐章音乐建立在两个基本主题之上。这两个主题既是第一乐章的基本乐思,同时也是整部交响曲的音乐基调。第一主题用多调性的音乐技法写成,这个主题由低音弦乐器以缓慢、抑郁的方式做半音的上行与下行的级进处理。是作曲家对自己漫长苦难历程艰难跋涉的外在形象的写照,也是作曲家主体苦难内心的表现。第二主题采用十二音技法写成,这个主题由英国管奏出,音乐具有压抑、严酷、苍凉的感觉,是作曲家内在思想在思索、寻觅的写照。两个主题依次呈示以后,音乐在沉重、压抑的氛围下逐渐地发展,在这个发展过程中我们会感受到作曲家主体在漫长的黑夜的旅程中无可奈何地行走着,主体的思绪时而呆滞木讷、时而上天入地,内心的澎湃激情时而低沉阴郁、时而迸裂爆发。他在寂寞无助中向苍天、向大地、向人类发出了一系列沉重的诘问。在音乐发展到 168 小节的时候,乐队全体休止。片刻之后,两个主题依旧在沉闷、抑郁的氛围中缓缓地展示着。表现天地依旧阴郁、沉默,社会仍然黑暗、惨淡。第一乐章就这样在第二主题的气氛中结束。第二乐章是一个小快板的乐章,采用固定低音变奏的形式写成。与第一乐章在速度上形成对比。主题的材料来自第一乐章的第一主题。固定低音主题连续不断地做出形态各异的变奏,在这一系列的变奏中,作品的交响性与戏剧性内涵被充分地张扬开来,音乐的内容承载能力相应加大。在音乐的不断变化展开中,听众可以感受到人间社会诸种丑类的百般嘴脸与种种丑恶行径。该乐章是作曲家对人间丑恶的淋漓尽致的揭露,最后音乐在一片喧闹声中戛然而止。第三乐章是一个博大、深沉的广板乐章,作曲家仍然使用的是单一主题展开的结构形式。呆滞、喑哑、悠长的中音长笛奏出这个主题,它的气息悠长、情绪黯然,是作曲家面临惨淡社会、人生进行自己的思考的形象。这个主题依次在英国管、小号等乐器上展开,后来变成管乐器的赋格段。进入第二部分的展开之后,主题旋律转向低音弦乐器,加强音器的高音弦乐器在高把位上奏出短促的下滑音,依次营造荒诞、诡秘、阴郁的背景,随着音乐的展开,进入第三次高潮。伴随着木琴的出现,音乐进入尾声。中音长笛在暗淡的小提琴泛音旋律的衬托下,再次奏出呆滞、喑哑、悠长的主题,整个乐章在寂寞无助、漫无目的的寻觅、徘

徊中结束。第四乐章是一个中快板的乐章,这个乐章的结构比较独特,除引子和尾声外,400余小节的主体部分中没有音乐主题。在这个主体部分中,作曲家采用“固定节奏音块”长时间延续的方法,作为音乐展开的基础。在这条“固定节奏音块”构成的音乐的主线上,做节奏织体的繁简变化,音响材料的增删处理,音响力度的高低转换,等等。王西麟对此是这样解释的:“这个篇幅长大的快板乐章,是吸收西方‘简约派’(minimalist)音乐结构原则,以‘音型化织体’为主干并彻底改变了和声语言而大大增强了音乐的内在张力。”从第459小节开始,音乐的速度放慢了一倍,整个乐章也随之进入尾声。缓慢、阴郁的第一乐章的第一主题在这里再度出现。倍大提琴演奏的这个主题在这里更加沉重、抑郁,这条半音上下缓慢蠕动的旋律不时被闯入的音块打断,但是这个主题还是义无反顾地缓慢地在空旷的、令人窒息的大地上徘徊着、行走着,这个主题已经被作曲家赋予了人格意义。之后,第一乐章的第二主题由英国管的再度奏出,低音单簧管在下方做复调呼应。在经过一段紧张的展开后,英国管再度孤寂地陈述着。乐队的全奏为作品画上了一个巨大的问号,整部交响曲也就在这个巨大的问号中结束。《第三交响曲》虽然是一部无标题作品,却被认为具有“对历史和现实的深刻批判性”^①悲剧性的个人经历,必然会筑就悲剧性的个性人格,悲剧性的个性人格也必然会谱就悲剧性的音乐作品。作曲家以自己悲剧性的人生经历为创作素材,创作了这部具有深邃的哲理思考、艰苦卓绝的奋斗历程的交响乐。作品具有恢弘的气势、史诗般的篇幅。《第三交响曲》成为中国当代交响音乐中批判现实主义的代表作。

与《第三交响曲》堪称为“姊妹篇”的当数《第四交响曲》^②。这是王西麟应台湾省立交响乐团的委约,为了迎接“世纪之交”的“千禧年”而创作于世纪之交的一部无标题的三管制交响乐作品。《第四交响曲》是一部无标题的标题性交响乐作品,核心意旨在于表现作曲家人生的悲剧性、社会的丑陋性和现实的严酷性等沉重、深邃的悲剧人生的哲理思考,并以这种思考方式展开自己的悲剧主义人生观。作品采用三管编制的规模,其中加入了个别中国民族打击乐器。全曲以不分章节连续演奏的

① 王安国:《王西麟〈第三交响曲〉评述》,《音乐艺术》1991年第4期。

② 对于王西麟《第四交响曲》的评述,根据明言:《压抑的雄狮 毁灭的震撼——王西麟〈第四交响曲〉批评》(《中国音乐学》2006年第2期)压缩、改写而成。

方式展开(演奏时间约为 39 分钟)。作品的形态结构总体呈现为单乐章结构、多乐章思维的特点。“第一乐章”可以命名为“寻觅”(1~126 小节)。这是一个由弦乐队单独演奏的四个声部的长大赋格“乐章”。25 小节长的乐章“寻觅主题”由低音提琴直接切入,气息悠长、情绪低沉的主题具有不安、寻觅、思考、期待的情感色彩。与现有的一些作品主题取材于传统民歌、戏曲的做法不同,这个主题无疑是作曲家独创的,但是音乐主题却具有浓郁的传统“燕赵壮士悲歌”色彩。与王西麟所至爱的、传统的“上党梆子”高亢、悲凉的色彩不同的是,这个主题是低沉、压抑、曲折的。这就为作品罩上了一层浓重的“悲剧色彩”,似乎预示着某种厄运的降临、人类悲苦的命运即将开始。绵延起伏、气息悠长的赋格主题在十八度的宽大音域之间执著地展示着,像一条生生不息的绵延长河,执拗地、百折不挠地往前流淌着。从第 26 小节开始,第二声部(大提琴)在第一声部(低音提琴)上方纯五度的位置上作赋格对位,好像两条河流的汇聚,也好像两个思考寻觅者的聚集;从第 51 小节开始,第三声部在第二声部上方纯五度的位置上叠入,好像另一条支流的汇聚,也好像又一个思考寻觅者的加入;从第 76 小节开始,第四声部(第二小提琴)在第三声部上方纯五度的位置上进入;……从第 101 小节开始,第五声部(第一小提琴)在第四声部上方纯五度的位置上叠入;……从这里开始,大提琴与低音提琴合并为一个声部。四个声部的赋格“乐章”,在这里进入寻觅、徘徊、彷徨的高潮阶段。在这部交响乐的创作中,王西麟自觉地成为人类无边、无尽苦难、悲剧命运的承载者、表现者。“第二乐章”可以命名为“毁灭”(127~499 小节)。这是一个人间社会骇人听闻、惨绝人寰卑劣行径的集中展示、表现的“乐章”,按照作曲家的构思分为两个组成部分:第一部分(127~354 小节)表现的“是铺天盖地突然袭来的巨大灾难、浩劫、罪恶、毁灭、杀戮、欺诈、陷害、叛卖、告密、险恶、纷乱、撕裂、扭曲、拷打、破碎、冲撞、抗争,可以看做是对人类普遍残酷性的全景式描写”。第二部分(355~499 小节)“表现的是生命在巨大的黑暗和无底的深渊中、在无法摆脱的无形巨网中挣扎和被煎熬,是作者亲身经历的近镜头特写”。从第二部分的第 449 小节开始,是对第一部分第 127 至 174 小节“毁灭”主题的再现。由此,该“乐章”可以称之为“带再现的复二部曲式”。第一部分从 127 小节一开始,8 小节的“毁灭主题”直接地“闯入”。极度不协和的、尖锐撕裂的高音区的“音块”“从天而降”,象征

着巨大的毁灭性力量的突然降临。紧接在这个从天而降的“毁灭性”的灾难主题之后,从 135 小节开始小军鼓以特强的力度、不规则的律动奏出了“惊恐主题”,表现出人在“毁灭性”的灾难降临之时呈现出来的惊恐、慌乱、抽搐与凄切的心理特征;从 143 小节开始,8 小节的“毁灭主题”再度“闯入”,之后从 151 小节开始,又是 8 小节的“惊恐主题”;从 159 小节开始,拉长到 10 小节的“毁灭主题”第三次“降临”,之后的“惊恐主题”没有了,取而代之的是小提琴、中提琴和木管乐器组的密集音块进行。值得注意的是,在这些居高临下的暴虐形象的下面,由第二大提琴、第二低音提琴演奏的“第一乐章”的“寻觅主题”在乐队的深处隐讳、执拗地展示着,但是这个主题仅仅发展了 6 小节,当达到乐句的高音(小字组 E 音)的时候,从 175 小节开始木管组、弦乐组“从天而降”的下滑音群,粗暴的阻碍了这个主题的发展。从此以后(175~334 小节)粗暴的毁灭形象一直占据着主导地位,在这个长大的乐段中,残酷的“毁灭者”以种种闻所未闻、匪夷所思的手段——“撕裂、扭曲、拷打”等“酷刑”——摧残、折磨、毁灭着弱小、无助、善良的人们。在这个长大的“毁灭”段落之后,留给听众的是一个满目疮痍的现实世界。从第 335 小节开始,作品进入“乐章”的第二部分。第 335 至 420 小节,是孱弱、伤残的思考者、寻觅者与强大的残暴力量勇敢地斗争、执拗地反抗的部分。在这里,我们可以听到主人公迈着自己行将腐烂的双腿,踉踉跄跄、义无反顾地在皮鞭的反复抽打声中艰难地支撑着、倔强地前行着。居高临下的残暴力量变换着不同的方式,对这位孱弱且又执拗的“叛逆者”实施着种种摧残。从第 421 小节开始,我们可以听到正义的声音在逐渐地壮大,变形的“第一乐章”“寻觅主题”,由巴松、圆号、低音弦乐器低回、沉闷地以齐奏的方式呈现出来。当进行到第 433 小节的时候,中提琴、第一和第二小提琴先后错开两个小节进入,与前面的乐器一同齐奏变形的“寻觅主题”。象征着在皮鞭声的笼罩中、在酷刑声的压抑下,正义的力量开始聚集。当这股正义的力量发展到第 449 小节的时候,本“乐章”开始的“毁灭主题”再度出现,正义的抗争力量最终被强大的“毁灭力量”所“埋葬”。“第三乐章”可以命名为“挽歌”(500~617 小节)。“这些音调都来自地方戏曲——山西的上党梆子和秦腔”。燕赵“苦音”的旋律,经过王西麟变形处理以后成为“第三乐章”的“挽歌主题”。“苦音”也即“哭音”,是深含眼泪的无限悲戚的乐音。从第 500 小节开始,作曲家用第一、第二小

提琴和第一、第二中提琴依次从小字三组的升 G 下滑至小字一组的降 B, 跨越十三度的快速下滑音, 形象地塑造了一个个鲜活生命的陨落过程, 为“挽歌主题”的出现提供了艺术氛围。从第 508 小节开始低音提琴奏出了这个“乐章”的“挽歌主题”, 这个“悲苦之音”长达 30 小节。当低音提琴独奏陈述完成以后, 弦乐四部以错开一拍、不同调性的形式, 在小提琴的引领下作“卡农”进行。这种手法形象地塑造了哀鸿遍野、满目疮痍的凄惨景象, 在这里我们可以听到一群孤魂野鬼在黑暗、辽阔、空旷的墓野中游荡着、哭泣着, 似乎在向黑夜倾诉着自己的满腔悲愤。从第 570 小节开始, 第一、第二小提琴声部以三个 *f* 的力度, 奏出了“悲愤主题”, 三个小节以后, 弦乐队的各个声部同时以连续切分的重音下行方式, 表现“悲愤”情感再遭压抑; 这个“悲愤主题”连续出现了四次。“从第 590 到第 610 小节, 小提琴更深入地阐释了主题, 是要表现超脱、升华和慰藉”, “前面的哭诉在这里成了弦乐群的痛哭号啕的应和”。从第 611 小节开始进入的 Celesta 以分解和弦的方式, “表现苦难净化了人的灵魂并使之崇高”。“乐章”进行到这里, 也随即拉上了帷幕。“第四乐章”可以命名为“抗争”(第 618~814 小节)。从第 618 小节开始, 钢琴以宽音域二分音符的倚音进行, 表现正义力量艰难“抗争”的坚毅、稳健的步伐, 低音弦乐器予以呼应。在此背景下, 从第 622 小节开始, 中提琴机敏、短促地奏出了“抗争主题”, 这个主题的材料来自“第三乐章”的“挽歌主题”。这个“主题”开始的时候飘忽不定、扑朔迷离, 当进行到第 630 小节的时候, 第二小提琴在上方纯五度的音区参与进来, 与中提琴作复调进行; 当二声部复调进行到第 638 小节的时候, 第一小提琴在第二声部的上方纯五度的音区参与进来, 与前两个声部形成三声部的赋格进行; 当这个三声部赋格进行到第 646 小节的时候, 木管组的第一、第二长笛和第一、第二双簧管同时在第一小提琴的上方纯五度的音区加入进来, 四声部的赋格段由此形成, 波澜起伏、浩浩荡荡的“抗争”大军, 由此正式开始进发。当进行到第 708 小节的时候, “第一乐章”的“毁灭主题”以毋庸置疑、居高临下的态势再度出现, 蔚为壮观的“抗争”潮流戛然而止。正当这个“毁灭主题”肆虐横行的同时(第 710 小节), “第一乐章”的“寻觅主题”在大提琴和低音提琴声部上再度倔强、深沉、徐缓地陈述开来。这个柔弱、执拗、缓慢的主题与傲慢、肆虐、残暴的“毁灭主题”并置在一起, 作品的戏剧性冲突力量也由此达到了顶点。在此之后, 铜管乐器在木管乐器和

弦乐器快速进行的“抗争主题”的背景下,塑造出高耸入云、坚不可摧的“音墙”(“音块”、“音团”)。在这个压得人透不过气来的“音墙”(“音块”、“音团”)下面,大提琴和低音提琴弱奏的“寻觅主题”被牢牢地笼罩在最底层。令人心悸的、不规则进行的小军鼓“惊恐主题”的节奏音型再度闯入,它与各类“毁灭力量”组合在一起,象征着生命的再度毁灭、正义的再度夭折。但是,从第 809 小节进入的钟琴等色彩亮丽的打击乐器,以其晶莹剔透的音色进行,象征着生命的再度孕育、希望的再度萌生。《第四交响曲》的创作手法可以体现在以下几个方面:首先,创造性地借鉴以潘德雷茨基为代表的“波兰学派”的“音块”表现手法,并使之成为作品中最富于表现力的基本手法。其次,对于构成“音块”的基本材料,王西麟不是随便地选择、使用,任意地堆砌、叠置,而是采用适合艺术构思的音型动机,经过艺术处理以后作为“音块”的素材。再次,王西麟 20 世纪 50 年代在上海音乐学院读书的时候,就已经打下了坚实的调性音乐创作基础和旋律发展手法,这些音乐创作的传统基本功力在《第四交响曲》的创作中,发挥了积极的促进作用。第四,王西麟在配器方面偏好具有浓重、刺激色彩的音响形式,为了突出这种色彩感和力度感,他在作品中较多地使用了噪音打击乐器。第五,王西麟大胆地借鉴西方现代音乐的创作手法,并采用这些手法创造出一系列新型的音响空间,以此服务于自己的创作。

作为一位当代中国“悲情主义”音乐家、批判现实主义的艺术家的王西麟走着一条与他人迥然不同的、坎坷的新音乐创作之路。借用笔者在《压抑的雄狮 毁灭的震撼》^①中的一段话作为对王西麟其人、其乐人的总结:

毋庸置疑,王西麟的《第四交响曲》不但是不美的,欣赏的时候甚至还给人以痛苦的感觉,这些都不能掩盖作品的艺术价值和社会价值。正如德国作曲家艾斯勒评价勋伯格时所言:(他的音乐)“有着一种绝望的基本的音调”,并“不使人舒服,不崇高”^②。勋伯格“没有使他出生的社会秩序变形,他没有将它美化,他没有给它涂脂抹粉。他在他的时代、他

① 明言:《压抑的雄狮 毁灭的震撼——王西麟〈第四交响曲〉批评》,《中国音乐学》2006 年第 3 期。

② 姚锦新译:《阿诺尔德·勋伯格》,自《外国音乐参考资料》1980 年第 1 期,第 17 页。

的阶级面前举起了一面镜子。镜子里所照出的是不美的,但却是真实的。”^①

这些话用在王西麟其人、其乐的评价上,也是恰当的。

第十一节 由于“困惑”而“求索”——金湘

金湘(1935.4.20~),作曲家、指挥家、音乐批评家。

1935年4月20日出生于浙江景宁县的道化村。父亲是一位小学校长,在童年阶段金湘深受南方地区民间音乐熏陶。7岁时在父亲任职的乡村师范学校中发现了钢琴,此后便一发不可收拾,如痴如醉地进入神奇的音乐世界。同时还学习二胡演奏。1946年得知南京的国立音乐院招收幼年班,他毅然决然地打起背包离开家去参加入学考试。考入音乐院后,金湘主修大提琴与钢琴。时值国共内战,国立音乐院的幼年学生也随着国家命运而颠沛流离。但是金湘刻苦学习专业技术理论的劲头却没有受到时局的影响,他不但学习音乐表演、基础乐理等知识,还大量地阅读古今著名音乐家的传记,俄国音乐家格林卡的一句话深深地打动了他:“人民,只有人民才真正创造了音乐!”^②基于此种信念,金湘于1952年毕业于中央音乐学院少年班以后,便进入中央音乐学院民族音乐研究所,在吕驥的指导下与黄翔鹏等人一同从事民族民间音乐的收集整理工作。在两年的民族音乐收集生涯中,金湘获得了丰厚的民族音乐滋养。1954年9月被组织保送进入中央音乐学院作曲系进行本科学习。1957年因为向大家介绍西方的现代音乐技法,而被打成“右派”。由于他在同学中表现突出,老师们出于保护人才的目的,几经努力保留了学籍。1959年以优异成绩自中央音乐学院毕业后,被下放到新疆阿克苏地区劳动,1979年才被落实政策回到北京,进入北京歌舞团担任指挥兼作曲。1984年2月进入中国音乐学院作曲系担任作曲教研室主任。1990年7月以访问学者的身份进入美国西雅图的华盛顿大学;1991年9月进入美国华盛顿歌剧院担任住院作曲家;1992年以访问学

① 姚锦新译:《阿诺尔德·勋伯格》,自《外国音乐参考资料》1980年第1期,第22页。

② 金湘:《我的音乐创作历程》,引自《困惑与求索——一个作曲家的思考》第301页,上海音乐出版社2003年3月第1版。

者的身份进入美国纽约朱丽亚音乐学院;1994年回国,继续在中国音乐学院作曲系任教。金湘先后担任中国音乐家协会理事、中国电影音乐协会特邀理事、中国音乐评论学会副会长、文化部“文华大奖”评委会委员等社会职务。2004年被中国艺术研究院聘任为博士生导师,1989年被《中国音乐年鉴》评为“中国音乐名人”、1992年被剑桥国际名人传记中心评为“1991/1992年度世界名人”、同时还被收入“世界杰出人物录”、“美国2000位名人录”等。

金湘的新音乐创作成熟于80年代后期,在之后的20余年时间中,总共创作近百余部音乐作品。其中的歌剧、音乐剧作品有:《原野》(作品40号,1987)、《楚霸王》(作品50号,1993)、《土土丫》(作品64号,1996)、《屋外有热流》(作品31号,1990)、《日出》(作品44号,1990)、《Beautiful warrior》(作品80号,2001)、《杨贵妃》(作品82号,2003)、《八女投江》(2005);交响乐、协奏曲作品有:交响叙事诗《塔西瓦依》(作品30号,1987)、钢琴协奏曲《雪莲》(作品34号,1982)、大管协奏曲《幻》(作品35号,1983)、音诗《曹雪芹》(作品41号,1989)、音诗《红楼浮想》(作品42号,1989)、音诗《女娲》(作品43号,1989)、交响狂想曲《天问》(作品49号,1993)、小交响曲《巫》(作品62号,1997)、音诗《春天》(作品65号,1998)、交响组曲《大漠英雄》(作品56号,1996)、《交响序曲》(作品58号,1996)、交响抒情诗《哦!Macau,我的澳门!》(作品70号,1999);民族交响乐作品有:民族交响音画《塔克拉玛干掠影》(作品38号,1987)、为笛子与民族交响乐队《冥》(作品51号,1994)、为二胡与民族交响乐队《索》(作品55号,1995)、为琵琶与民族交响乐队《瑟》(作品52号,1994)、民族交响序曲《新大起板》(作品60号,1996)、为中胡与民族交响乐队《花季》(作品59号,1996)、笛子、唢呐双管协奏曲《龙凤缘》(作品74号,2000)、《离骚》(根据古琴曲改编,作品83号,2004);室内乐作品有:声乐套曲《子夜四十歌》(作品29号,1981)、钢琴组曲《国画集——松竹梅》(作品39号,1987)、儿童钢琴组曲《金色童年》(作品77号,2000)、《第一弦乐四重奏》(作品45号,1990)、木管八重奏《形与神》(作品48号,1991)、《室内协奏曲》(作品47号,1991)、单簧管与钢琴《瞬间》(作品3号,1998)、为箫与室内乐《冷月》(作品53号,1995)、为七件乐器而作《莲》(作品68号,1998)、为朗诵与室内乐《西山的月》(作品76

号,1999)、为人声与室内乐而作《天祭》(作品 69 号,1998)、打击乐三重奏《中国书法》(作品 71 号,1999)、笛子与打击乐《牡丹啼血》(作品 73 号之 1、2、3,2000、2002)、扬琴独奏《思》(作品 77 号,2001);大合唱、清唱剧作品有:民族交响组歌《诗经五首》(作品 37 号,1985)、交响大合唱《金陵祭》(作品 61 号,1997)、大合唱《世纪之交》(作品 78 号,2000)、交响大合唱《节日的礼花》(作品 81 号,2001);艺术歌曲作品有:《雨中岚山》、《呼唤》、《海边的歌》、《啊,故乡的伊犁河》、《思乡曲》、《银河》、《杏花天影》、《小阳关三叠》等;影视音乐作品有:《今夜星光灿烂》、《甜女》、《月光下的小屋》、《木屋》、《砂砾》、《家春秋》、《迷人的乐队》、《燕赵悲歌》、《音乐世家》、《补天裂》、《火之舞》等数十部。

创作于 1981 年的为女高音与钢琴而作的套曲《子夜四时歌》,是金湘前期创作中的代表性作品。套曲的歌词选自《乐府诗选》中的《晋宋齐辞》。全曲由七段音乐组成,其中的《春》、《夏》、《秋》、《冬》是主体歌曲,《引》、《和》、《送》为钢琴部分。由于这个时代的音乐早已消失,金湘便从古代文献中挖掘当时音乐的结构入手。首先从《相和歌》、《清商曲》的结构手法中汲取养分,以钢琴部分的《引》、《和》、《送》作为四首主体歌曲的连接部分。另外根据古代“乐府诗歌”经常使用“分节歌”的结构形式的特点,在每一首歌曲中,作曲家都使用分节歌的形式来演绎古代五言绝句的诗词。从内容上看《子夜四时歌》描绘的是一个古代女人的爱情经历及其内心世界,作曲家比较重视的是对中国古典、民族音乐神韵的捕捉和挖掘。为了实现这个目的,金湘对自己作品的旋法、和声、复调、织体、结构等方面,都做出了符合自己艺术构思的设计:在《春》段中采用了清乐音阶的宫调式,在《夏》段中采用了近乎“弗里几亚”的带有四音列特征的“la、mi”调式,在《秋》段中采用了雅乐音阶的商调式,在《冬》段中也采用了近乎“弗里几亚”的带有四音列特征的“la、mi”调式。在旋律方面,作曲家在注重音乐自身的发展逻辑的同时,还兼顾了旋法与歌词音韵与人物心理的结合,有意将需要强调的字以重音或长音予以突出,以弱起的节奏刻画轻声的抽泣、无言的惆怅。在节律方面,以方整性节拍辅以较为稳定的调式旋律,以非方整性节拍辅以非稳定进行的调式旋律。《子夜四时歌》是对中国古典音乐传统进行接续的探索性作品,这种创作方向为后来作曲家本人一系列具有中国古典音乐风格的新音乐作品的创作,打下了坚实的基础。金湘的艺术歌曲除此之外,还有一些鲜

为人知的佳作，^①限于篇幅暂缓涉及。

应中央民族乐团的委约，创作于1985年的民族交响组歌《诗经五首》，是作曲家对中国传统音乐展开研究后创作的又一部成功作品，也是作曲家80年代的代表作。作品于1985年5月由作曲家指挥中央民族乐团首演于北京。《诗经五首》的创作灵感来自于中国现存最为古老的诗歌总集《诗经》，作曲家借鉴古代艺术“三位一体”的表现形式，将人声与乐队有机地融合在一起。作品中的每个乐章都以变化发展分节歌的形式构建。全曲共有五个乐章组成：第一乐章《天作》（歌词选自周颂），据《史记》记载，周朝先王古公亶父不堪戎狄等族人的骚扰，带领本族迁居岐山南面的周原地方垦地耕耘，从此周朝开始强盛。所谓的“普天之路，始于岐山”就是讲的这个典故。周文王即位以后思念先王、祭拜岐山，《天作》就是文王在祭祀活动中演唱的乐歌。作曲家创作的音乐具有浩瀚、广阔、气势雄伟的气质，男声以具有号角风格的雄浑音型与女声尖锐的二度和音同步进行，使得音乐同时兼备庄严、神圣、原始等多种因素，给听众以崇敬、畏惧的心理感受。这里的男高音独唱采用了中国古代文人“吟诵”和传统戏曲“润腔”的手法，旋律自由、舒展、流畅。第二乐章《十亩之间》（歌词选自魏风），中国古代西北地区的气候相对于现在来看，具有相对温暖、湿润的特点，这里的人们多在种桑养蚕。这首歌曲就是从事这个职业的妇女们在一天的劳作即将结束，邀集同伴们回家休息的时候演唱的民歌。金湘创作的音乐旋律具有明亮、轻松、清新的风格，与第一乐章形成情绪上的对比。为了表现采桑姑娘们的喜悦心情，金湘在这里采用了传统民歌中经常使用的“喊唱”手法。还使用卡农的手法刻画采桑女的艺术形象。第三乐章《采薇》（歌词选自小雅）是描写守卫边疆将士生活的一个部分，由四个段落组成。在此之前的引子由陶埙独奏承担，以此营造出悲凉、空旷、遥远的意境；此后出现的牛角声以及胡琴组乐器弓杆的敲击声，给人以古代兵营马蹄声声的感受。第一、二段讲述的是士兵们远离家乡，疾苦劳顿、思乡心切；第三段表现的是军中等级的差别，以描绘的手法刻画了将帅们华贵的服饰和马车；第四段讲述的是士兵们在回家途中的种种艰辛和归心似箭的心理。作曲家以浑厚的和声语言、浓重的旋律手法，烘托出士兵们艰苦卓绝的戍边生活和思

① 其他艺术歌曲请参见金湘：《艺术歌曲集——作品27、28、29号》，乐韵出版社（台北）1996年7月初版。

念家乡、亲人的苦闷内心世界。第四乐章《葛生》(歌词选自唐风)描写的是一位战争遗孀悼念亡夫的感人情景。她想象着自己的丈夫正在头枕着角枕、身盖着衾被,在荒芜的原野地下寂寞长眠。想到自己未来的岁月将是何等的凄惨,只有死后与丈夫合葬一处之后,才能得到永恒的安息。在这里,作曲家使用女中音独唱的形式表现这个场面,音乐凄凉而委婉,合唱队与之交相呼应、衬托,乐队以自己的方式烘托这种悲凉的艺术氛围。女高音与女中音的对比复调进行,也是乐章的精华部分。管子和尺八的加入,为妇人悼念亡夫情景的刻画起到了画龙点睛的作用。第五乐章《良耜》(歌词选自周颂)是一首祭祀的乐歌,这个乐章表现了人们在丰收时的喜悦心情。按照习惯风俗,每逢春秋时节周王都要设立国家仪式,答谢土神、穀神。乐歌中一般都有对耕耘、收获,以及祭祀场面的描述和表现。作曲家以古朴、粗犷的旋法,劳动号子的节律,表现了炽热而欢腾的古代劳动场景。为了刻画活跃、热烈的场景,作曲家在这里适度地加入了男声呼喊的节律化音型,使之与女声优美的歌声形成形象上的对比。民族交响组歌《诗经五首》是金湘对中国古典传统优秀文化进行挖掘、研究、创作工作的优秀成果,为当代此类作品的创作提供了经验。该作于1986年获得“第四届全国音乐作品比赛”的二等奖。

创作于1986年的民族交响音画《塔克拉玛干掠影》,是金湘对民族器乐交响化探索的一部重要作品,作品由《漠源》、《漠楼》、《漠舟》、《漠洲》四个乐章组成。《塔克拉玛干掠影》是一部以作曲家的艺术激情讴歌人类生命、赞颂民族文化、歌唱祖国大地的作品,是一部遵循“自律论”音乐法则创作出来的具有“他律论”艺术特征的民族器乐交响化作品。为了表现自己的艺术构思和创作思想,金湘在大量地汲取新疆民族音乐资源的同时,进行创造性地转化。从中提炼出了适合作品使用的具有新疆民歌、新疆舞曲特征的音调、节奏、调式、音阶、结构以及民族乐器演奏技法等音乐组合材料,并以此创作出了具有民族气质的、作曲家个人风格的音乐作品。在四个乐章中,为了不同艺术氛围的塑造和表现,作曲家自如地将西方浪漫乐派、民族乐派、印象派的创作手法融合起来,在此基础上还独创了一些特殊结构的和弦、复和弦、和弦的意外连接,突出传统、民间调式功能和声,以及时而模糊调性功能、时而扩展调式调性等和声手法。丰富多样的变音的使用,使得作品散发着鲜明的时代气息和浓郁的乡土风味。民族化、世界性、个性化三者的创作矛盾,在民族交响音

画《塔克拉玛干掠影》中获得了较好的解决。

创作于1987年的歌剧《原野》(万方编剧、李稻川导演),是金湘第一部确立个人全国乃至世界影响力的作品,该剧于1987年9月首演于在北京举办的“第一届中国艺术节”。早在1985年的时候,戏剧导演李稻川以对艺术的极大热情感染了金湘,他随即改变了原来的创作计划加入到歌剧《原野》的创作群体中来。经过整整一年的创作,完成了歌剧的剧本、总谱,作品诞生出来以后,导演又到处游说寻找演出单位。李稻川的热情感染了当时的中央歌剧舞剧院院长乔羽,他随即接受了这部歌剧的首演任务。歌剧《原野》的剧本根据著名剧作家曹禺的话剧名作改编而成,剧中一共有六个人物角色,其中的仇虎和金子是剧中的核心人物。戏剧围绕着“仇虎复仇”这个故事主线展开,跌宕起伏的矛盾冲突以“失落”、“爱情”、“复仇”、“毁灭”四幕结构形式展开。《原野》的剧情如下:《序幕》在中国北方大地上,阴霾密布。在旧中国黑暗底层的冤魂发出凄厉的呼喊:“黑呀!恨呀!天哪!怨哪!”《第一幕》仇虎逃出蹲了八年的监狱,砸碎身上的铁镣回来寻找害得他家破人亡的焦阎王复仇。但是焦阎王已死,其子焦大星又娶了仇虎青梅竹马的恋人金子为妻。金子在焦家压抑得几乎窒息,她唱起了咏叹调《这一天长得永远过不完》,渴望能像飞鸟一样自由飞翔。突然,昔日的恋人仇虎出现在他面前。《第二幕》仇虎与金子重温旧情,过了10天甜蜜的爱情生活,被瞎子焦母发现。在焦母的淫威和大星的皮鞭之下,金子奋起反抗。仇虎也出现在焦母面前,仇人相见分外眼红。《第三幕》焦母使用威逼利诱等各种手段,都没有动摇仇虎“父债子还”的复仇决心,金子却可怜懦弱的焦大星。经过一场激烈的内外交织的冲突,仇虎终于杀死了焦大星,并借焦母的手杀死了焦家唯一的后代——大星的儿子黑子。《第四幕》仇虎带着金子试图走到一个“金子铺地”的地方,但是在黑夜中却迷了路,仇虎也由于承担着杀害无辜的压力而精神崩溃。当漫长的黑夜过去的时候,他们听到了充满了希望的火车声,但是抓捕仇虎侦缉队也围了上来。在危难之时仇虎嘱咐金子:“生个儿子为我报仇!”随即结束了自己的生命。在即将倒下的一刹那,仇虎奋力扔掉10天前丢弃的铁镣:“老朋友……我再也不会戴上你,再也不!”铁镣的巨响在空中久久地回荡着。这是一部戏剧性能量极强的作品,在戏剧进行中作曲家充分地运用音乐的手段来推动剧情的发展。在《序幕》中,作曲家以合唱队的哭喊的音响,营造仇恨的典

型环境,乐队则以建立在全剧中心和弦基础上的大七度、小二度的持续音,烘托这种氛围。之后,贯穿全剧的基本主题,做出了完整的呈示。基本主题采用复合调式写成,情绪悲凄、徐缓、压抑,是对广袤原野大地的表现和对主人公悲剧性命运的由衷感叹。由中心和弦派生出来的基本主题,在全剧中不断以各种变形的方式呈现出来,在小二度、大二度、增四度、减五度等极具戏剧性张力的不协和音程,为基本主题的变形呈现和主要人物的唱段提供了基本音乐构成材料。歌剧的咏叹调是推动剧情发展、刻画人物形象的最为基础的手段,作曲家为主人公仇虎和金子设计的咏叹调就在剧中起到了这个作用。譬如:男主人公仇虎在第一幕中演唱的《焦阎王你怎么死了》,是他对个人深仇大恨的集中表述;在第二幕中演唱的《生生死死我和你永远在一起》,是对他个人内心爱情的真诚袒露。女主人公金子演唱的《多么想有那么一天》,是从序幕中的旋律材料中抽取出来进行发展而成的一段核心咏叹调,歌曲是金子对仇虎无限思恋之情的充分表露和对焦家的极度仇恨心情的表达;金子演唱的咏叹调《漫过那山头的是红高粱》是采用富于田园风格的旋律写成的,歌曲表达了金子对仇虎无限深情和对美好幸福生活的向往;金子演唱的再一个重要的咏叹调就是《我的虎子哥,你这野地里的鬼》,这是金子在与旧日爱人意外相逢以后欣喜异常情感的真挚表露。在咏叹调的写作上,作曲家在借鉴欧洲传统手法的基础上,结合了传统民间说唱音乐中的道白手法,糅入了传统打击乐的烘托手法等,使得咏叹调的戏剧性能量获得极大的扩充、民族风格极为鲜明。在焦母与仇虎的对唱中,作曲家以木鱼声和弦乐器微分音结合的手法,用外在平和的民谣旋法,塑造了貌似悠闲、逍遥内里暗藏杀机的焦母形象。在第三幕仇虎、金子、焦大星的三重唱的写作中,作曲家以立体叠置、复线条并行的手法,使得不同人物的内心世界能够得以共时地呈示与发展;这种做法超越了传统对唱的单线局限,也超越了话剧演绎的制约。在合唱部分的写作中,作曲家在第四幕地狱合唱的写作中,采用了两个增四度叠置的和声手法,使之与人声的齐声朗诵结合进行,深刻地刻画了仇虎激烈的内心矛盾冲突和在肉体毁灭前精神遭受到的巨大压力。对于作品的艺术手法的运用,作曲家本人在创作札记中是这样表述的:

从东、西方各种作曲技法中选取了我所需要的,并将其融合到我的音乐中来。例如,我运用偶然音乐手法于序幕的合唱、三、四幕之间的幕

间曲中,以表现错落起伏的原野与散落四方的冤魂;运用点描手法于打击乐中,以加强乐队的空间感;运用微分音手法于幻觉一场,以加深其阴沉、模糊的气氛;运用多调性变形民间音调以表现阎王殿之荒诞、怪异;运用戏曲中的垛板于金子、焦母等的唱段之中,以加强其心理波澜。^①

《原野》以欧洲歌剧与中国戏曲密切结合的创作手法,以巨大的矛盾冲突和丰富的人物形象相互融合的表现手段,较好地继承了自《白毛女》以来的中国新歌剧的优良传统,成为新时期新歌剧创作中的里程碑式的巨作。由于这些成就的取得,使得《原野》于1993年被推选为“20世纪华人音乐经典”,1999年获得国家“文华大奖”。在国内首演以后,1988年8月在美国康纳狄克州以“舞台阅读”的形式首演于国际舞台;1989年12月,在联邦德国慕尼黑举办的“第三届国际音乐戏剧研讨会”上获得“特别荣誉证书”等。美国媒体是这样评价《原野》的:“歌剧《原野》震撼了美国乐坛,是第一部敲开西方歌剧宫殿大门的东方歌剧”;“歌剧《原野》的诞生与登上世界舞台,是20世纪末叶歌剧史上最重大的事件之一”;金湘本人亦被誉为“东方的普契尼”、“当代东方新浪漫主义的代表”。与歌剧《原野》形成“姊妹篇”的是歌剧《楚霸王》,这部歌剧是应上海歌剧院的委约,创作于1992年至1993年间,1994年3月由上海歌剧舞剧院首演于上海。《楚霸王》描写的是项羽在大胜刘邦以后,刚愎自用、拒纳忠言,从胜利的顶峰跌至失败的谷底的悲剧性故事,也表现了项羽与虞姬之间生离死别的爱情。

创作于1999年的打击乐三重奏《中国书法》,是一部以音响的形式从外形到内涵刻画、表现中国书法艺术的室内性作品。作品于2000年由纽约打击乐三重奏在纽约“曼哈顿现代音乐节”进行世界首演,2001年由西班牙打击乐三重奏组在北京进行中国首演。在演奏形式上,作曲家采用“品”字形的排列方式,即三位演奏家以前一后二的队列排列在舞台上,舞台背景上以两竖一横的方式悬挂着三幅巨大的书法作品,这样听众的视觉与听觉可以获得艺术审美感受与想象方面的互补。在作品的结构方面,作曲家借鉴了中国书法“疏可走马”、“密不透风”的传统美学理论,在结构严谨的同时,留出了可以“走马”的广阔空间。在曲体组织方面,作曲家运用了自己总结出来的“风点头”的曲式结构形式,具体

① 金湘:《困惑与求索——一个作曲家的思考》第100页。上海音乐出版社2003年3月第1版。

结构如下:大风头—凤身 1—大风头变形 1—凤身 2(由小凤头 1 及其六次变形加上各自的凤身组成)—大风头变形 2—凤身 3(由小凤头 2 及其变形加上小凤头的五次变形以及各自的凤身组成)—大风头变形 3—凤身 4—凤尾。在作品的演绎中,开始部分可以称为“提笔”,首先由大鼓敲出一记重槌,钹立刻以相距一拍的位置上予以响亮的呼应,木梆子则以中强的力度稳健地敲出几个减弱进行的三连音,之后便是由弱渐强的密集敲击。这个开头具有“聚气”、“凝神”的作用,与书法家们在提笔、凝神、聚气时的神态具有一致性。之后的“运笔”部分具有相对淡雅的气质,以金属片轻轻地磨刮大锣的边缘,之后用力地敲击小锣后立刻放入水中,使之发出嗡嗡的余音,小钹轻轻地敲击几下与刮子的响声融合在一起,营造出毛笔在桌面上“行走”、墨汁在宣纸中渗透的艺术想象空间。当大鼓以挤压鼓面的演奏法和铝板琴的拉奏,将作品带入更为“散淡”意境的时候,三角铁的轻声敲击与小锣的击后入水,将这种意境营造得更为细腻。打击乐三重奏《中国书法》以其独特的结构形式、新颖的艺术构思、奇妙的音响结构,为中国古老的书法艺术做出了音乐化的阐释。

创作于 2003 年的歌剧《杨贵妃》,是金湘进入 21 世纪以后另一部歌剧代表作。歌剧按照中国传统的五行结构来设计,由《金》、《火》、《土》、《木》、《水》五幕组成;在乐队组合方面,除常规的管弦乐队之外,还加入了部分中国民族乐器——竹笛、琵琶、古筝等。《杨贵妃》的剧情如下:大唐盛世,万方来朝。一对日本青年男女被大唐的乐舞所吸引,远渡重洋来拜师学艺,明皇感其诚意,应允他们拜贵妃为师。突然,有使来报说当朝宰相病逝,明皇便令杨贵妃之兄杨国忠为相,忠臣不服,戍边大将安禄山愤然离去。正当唐明皇与爱妃沉溺于歌舞升平流连忘返的时候,安禄山造反、边关告急,唐军保护唐明皇离京西逃。军至马嵬坡后,六军不前,大将陈怀礼率众杀了丞相杨国忠,又呈御状和白绫,逼迫唐明皇赐杨玉环升天,否则六军难以护驾平叛。唐明皇面临着痛苦的抉择,杨玉环痛恨兄长结党营私、贪赃枉法、祸国殃民,导致盛唐日渐衰落,遂白绫绕梁、自缢身亡。唐明皇自恨无能、昏倒在马嵬坡前。但是,杨贵妃并没有死,当她的两个日本学生趁着夜色从房梁上放下来的时候,她还有气息。女学生贞子为了报答师恩,勇敢的决定让男生赤雄背着杨贵妃逃走,自己代替杨贵妃自缢于马嵬坡。当赤雄与杨玉环回到日本的时候,受到天

皇的召见。为了嘉奖二人,天皇亲自赐婚。二人无奈说出了真情,天皇在钦佩杨玉环对爱情忠贞的同时,又为贞子知恩相报、牺牲生命的美德而感慨。杨贵妃身在东瀛,但是内心却时时心系大唐,整日往西眺望大海、思念故乡。一日,见到几位从大唐回来的学士,从他们那里杨玉环得知唐明皇因痛失爱妃而患疾西去的噩耗,悲痛欲绝的她默默地走进大海深处……这个充满了浪漫色彩的传奇故事,为作曲家的歌剧创作提供了充分展示艺术才能的宽阔平台。第一幕《金》作曲家向听众展示了金碧辉煌、浓重浑厚的管弦乐器组合,亮丽、雄浑的铜管乐器音色,丰富变化的和声进行等。这些音响,都是为了表现大唐盛世繁荣昌盛的景象。第二幕《火》表现的是华清池内鸳鸯戏水的场景,唐明皇与杨贵妃相亲相爱、沉溺于爱情的境界中流连忘返。作曲家以亮丽、晶莹的铝板琴和晶莹剔透的竖琴组合,刻画了二人的万般柔情与无限依恋。第三幕《土》表现的是风云突变,马嵬坡前六军不发,逼迫唐明皇赐杨玉环自缢。在生离死别之际,李隆基与杨玉环的爱情美梦旋即破灭,气氛骤然急迫、压抑。在这个场景的描绘中,作曲家采用了弦乐器组在中低音区连续密集进行的“音块”手法,并用力压弦使之发出噪音的演奏法,渲染了这种紧张的氛围。第四幕《木》刻画的是正当大唐硝烟烽火升腾之际,在异邦东瀛却是一派歌舞升平的景象。作曲家为了刻画东瀛文化的艺术氛围,突出地使用了“木”类打击乐器,木琴、马林巴成为这个场景的主要情景描绘者与烘托者,使得该幕在音乐色彩方面与他幕形成鲜明的对比。第五幕《水》讲述的是远在异邦的杨贵妃,心系唐明皇、情牵唐王朝,终日站在海边眺望西方,最终与大海融为一体的感人场景。在管弦乐队的使用上,温馨、纯真的弦乐器与晶莹、柔美流动的竖琴一同进行,以此表现杨贵妃以万般似水柔情奉献给自己的挚爱——李隆基的真挚情感。为了充分地表现这个爱情故事,作曲家将中国传统的戏曲创作手法与西方歌剧创作观念、中国传统的音乐发展手法与西方现代的音乐创作观念有机地融合起来,这种融合主要体现在将沁人心脾的优美旋律贯穿于歌剧的始终。因为歌剧艺术首先应当是歌唱的艺术,没有感人至深的歌唱性旋律,歌剧艺术就难以获得听众的普遍欢迎。作曲家在创作中意识到了这一点,并始终将人声歌唱性旋律的动听、感人与否,形象准确与否,放到创作的首位。唐明皇与杨贵妃的主题都是建立在宫调式上,并且都是用优美抒情的弦乐器演奏。在序曲中由弦乐器在中音区演奏的“唐明皇主

题”，是一个准确刻画李隆基人物形象的具有优美沉稳、柔情大气性格特征的主题。妩媚柔情、雍容华贵的“杨贵妃主题”，也是一副杨贵妃人物特征的“简笔画”。男女主人公在不同的场合出现的时候，根据剧情的发展变化在形态方面做出一定的调整与变化。唐明皇主题在第二幕、第三幕出现的时候，由于情节发生了较大的变化，音乐形象迥异；杨贵妃主题也是如此，在第一幕中杨贵妃初次亮相的时候采用的是独唱的形式，在第二幕华清池沐浴中则以女声合唱的形式出现，在第三幕马嵬坡自缢前是以合唱与重唱的复调形式，在尾声中则以这个旋律反复咏唱出“在天愿做比翼鸟，在地愿为连理枝”的爱情主题。在调式调性方面，在使用中国传统的“清、雅、燕乐调式”的同时，为了塑造剧中的日本人物形象，还使用了日本的“都节调式”。在旋律写作中，作曲家采用了中国传统戏曲中的“甩腔”与“念白”的手法，使得旋法的展示更具有中国古典风味。在人声与乐队的关系方面，借鉴了传统戏曲“紧拉慢唱”的手法，使得音乐的进行更具有戏剧性动力。总之，歌剧《杨贵妃》以多元的创作手法、优美的旋律写作、浪漫故事情节，颂扬了作曲家心中的“李、杨之爱”，表现了中日两国源远流长的交流历史。

金湘在新音乐创作的初期，就已经确立了为当代中国谱写具有浓郁民族风格、鲜明时代气息和突出个人特征新篇章的志向。他的这个志向的美学基础，早在青少年时期就已经确立：

少年时期在南京国立音乐学院幼年班——天津中央音乐学院少年班，幸运地遇到了两位恩师。一是马思聪，他指点我要狠抓技术锻炼（尤其是钢琴——作曲家用以创作的最好的工具）；一是吕骥，他强调我要走向民间（走到群众中去——作曲家赖以创作的最好的源泉）。两位前辈一左一右，从不同的角度给我指出了作为一个当代作曲家缺一不可的两个不同方面的修养要求。^①

这一左一右的提醒，使得金湘在进入新音乐创作之初就确立了自己艺术人生的奋斗目标，除了外在因素之外，即使是在蹉跎的岁月中，金湘也没有虚度自己的光阴。

^① 金湘：《困惑与求索——一个作曲家的思考》第306页，上海音乐出版社2003年3月第1版。

第十二节 “荒漠暮色”唱“悲歌”——杨立青

杨立青(1942. 4. 30~),作曲家,音乐理论家、教育家,音乐社会活动家。原籍四川重庆。

1942年出生于音乐世家。自幼杨立青就在父亲杨体烈那里受到了专业音乐创作的技能训练,并先后就读于上海音乐学院、沈阳音乐学院附属中学的钢琴专业,在此期间,杨立青的钢琴视奏能力和管弦乐总谱视奏能力已达到了极高的水准,为后来的作曲学习打下了坚实的专业基础。在进入大学学习之前,他就师从王建中教授学习和声学,并开始创作钢琴作品。1965年考入沈阳音乐学院作曲系师从霍存慧教授学习作曲;1970年毕业于沈阳音乐学院作曲系(本科)。1978年杨立青考入上海音乐学院作曲指挥系成为“文革”结束后第一批作曲专业的硕士研究生,师从桑桐、陈铭志、施咏康等教授攻读作曲方向的硕士学位。1980年硕士毕业后立刻成为中国新时期第一个国家公派出国留学的音乐研究生,被派往联邦德国汉诺威高等音乐学校攻读钢琴硕士和作曲博士学位,师从德国著名作曲家 A. 科尔本(Alfred Koerppen)、钢琴家 K. 鲍尔(Kurt Bauer)学习。1983年获得德国国立汉诺威高等音乐学校作曲大师班及钢琴高级班文凭后,回到母校任教。杨立青多年来从事音乐创作及现代作曲技法、管弦乐配器技法的研究与教学。论著有:《梅西安作曲技法初探》、《管弦乐配器风格的历史演变概述》、《管弦乐配器法教程》、《西方后现代主义音乐思潮简述》等。主要音乐作品有:声乐套曲《唐诗四首》、《洛尔迦诗三首》、交响叙事曲《乌江恨》、管弦乐《忆》、《节日序曲》、交响舞剧《无字碑》(与陆培合作)、二胡与乐队《悲歌》、《荒漠暮色》、电影《红樱桃》音乐、五重奏《思》等,由包括中国国家交响乐团、中国爱乐交响乐团、上海交响乐团,上海乐团,上海广播交响乐团、上海音乐学院管弦乐队、中国音乐学院华夏乐团、联邦德国汉诺威新音乐团、德国西南德广播交响乐团、匈牙利爱乐交响乐团、挪威斯特万格交响乐团、墨西哥国家交响乐团、日本名古屋交响乐团、神奈川爱乐交响乐团、新加坡国家交响乐团、韩国汉城爱乐交响乐团、香港中乐团等中外音乐表演团体多次公演。其作品先后入选汉诺威新音乐节(德国)、里昂现代音乐节(法

国)、阿斯派克特现代音乐节(奥地利)、亚洲艺术节(香港)、亚洲现代音乐节(日本横滨)等重要国际音乐节,并获中国唱片奖作曲比赛交响乐第二名(1986)、第二届山东艺术节作曲一等奖(1989)、首届上海文学艺术优秀成果奖(1992)、首届宝钢高雅艺术优秀成果奖(1994)、金鸡奖最佳电影音乐提名奖(1996)、纪念孙中山先生诞生 130 周年交响乐作品征集评奖第一名(1996)、联邦德国学术交流中心(DAAD)研究奖金(1990)、美国亚洲文化理事会(ACC)研究奖金(1995)、美国美中学术交流委员会(CSCC)研究奖金(1995)、文化部区永熙优秀教育奖(2002)、第十届全国音乐作品(交响音乐)比赛一等奖(2004)、20 世纪华人音乐经典(2003)等。曾在德、奥、瑞士、澳大利亚、美国的 20 余所大学及音乐学院举办学术讲座。曾担任多届亚洲音乐节、上海国际广播音乐节、台湾莫扎特钢琴协奏曲比赛(1999)、台湾“文建会”民族音乐创作比赛(2002)、首届和第二届上海国际青年钢琴比赛(2001、2003)、第四届柴科夫斯基国际青少年钢琴比赛(2002)、第二届国际钢琴比赛(美国,2004)等重大赛事国际评委会委员。曾获国家人事部授予的“有突出贡献的中青年专家”称号(1992)。获国务院特殊津贴(1993)。其传略已被收入《中华人物大典》、《中国高等教育专家名典》、《世界华人文学艺术界名人录》、《新中国留学归国学人大辞典》及英国新版《格罗夫音乐与音乐家辞典》,英国剑桥国际传记中心编辑的《世界名人录》、《20 世纪杰出人士》、《20 世纪杰出音乐家 2000 人》、《国际音乐名人录》及美国国际传记中心编辑的《国际杰出学者》等辞书。曾先后担任奥地利萨尔茨堡莫扎特音乐学院客座教授(1990),美国康奈尔大学驻校访问教授(1995),上海音乐学院院长、教授、博士生导师。兼任中国音乐家协会理事暨创作委员会副主任和对外联络委员会委员、中国艺术教育促进会副会长、上海市文联委员、上海音乐家协会副主席、上海现代音乐学会会长、上海市第 3 届学位委员会委员,上海欧美同学会常务理事暨文化艺术分会会长、东亚细亚作曲家联会副主席、新加坡国立音乐学院顾问及新加坡华乐团艺术咨询团成员等职。

杨立青是一位学者型的作曲家,他的新音乐创作出道于 80 年代,成熟于 90 年代。德国留学是他新音乐创作走向成熟的一个转折,此间创作的《号子与山歌》、《唐诗四首》、《室内交响曲》(又名:《忆》)等作品自

1981年开始连续数年在汉诺威新音乐节、达姆施塔特音乐节上演出,获得了欧洲音乐界的肯定与好评。其中创作于1981至1982年间的为女高音、打击乐与钢琴而作的《唐诗四首》,是杨立青德国留学期间重要的代表性作品。在这部作品里面,作曲家注重解决的是中国传统音乐的因素与西方现代创作手法之间的融合问题。80年代初期,杨立青有幸成为新时期中国第一个公派音乐留学生进入当时的德意志联邦共和国(西德),开始了4年的留学生涯。在如饥似渴地学习西方现代音乐创作手法后,开始产生强烈的创作冲动,并与导师畅谈《唐诗四首》的创作构思,导师非常赞赏这个想法,并给他推荐了一本德文版的唐诗译本。《唐诗四首》选取了孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》、白居易的《夏日》、李嘉佑的《咏萤》、李白的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》。这四首诗歌分别代表了唐代不同的诗歌艺术风格,为了体现作曲家个人的艺术构思,杨立青分别为它们赋予了新标题:《期待》(孟浩然《宿业师山房待丁大不至》)、《夏日》、《咏萤》、《送别》(李白《送孟浩然之广陵》)。《期待》的原诗如下:

夕阳度西岭,群壑倏已暝。松月生夜凉,风泉满清听。樵人归欲尽,烟鸟栖初定。之子期宿来,孤琴候萝径。

《夏日》的诗句如下:

东窗晚无热,北户凉有风。尽日坐复卧,不离一室中。中心本无系,亦与出门同。

《咏萤》的原诗如下:

映水光难定,凌虚体自轻。夜风吹不灭,秋露洗还明。向烛仍分焰,投书更有情。尤将流乱影,来此傍檐楹。

《送别》的原诗如下:

故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽,惟见长江天际流。

第一首《期待》的钢琴前奏部分包含着构成作品的核心动机,这个动机的音高组织在后来的进行中发展为四度、五度叠置的和弦。作品的结构形式是一个变化再现的乐段结构,由女高音与钢琴演绎。音乐根据诗歌的结构分为上下两阙,第一部分由起承转合四个乐句组成,第二部分是对第一部分的压缩再现。女高音声部的旋律呈现为下行趋势,以此刻

画主人公内心“之子期宿来”的心情。第二首《夏日》以 F→B 音为中轴,全曲的音乐旋律就以这个三全音为中心上下流动。在结构上采用非再现二段体附加尾声的形式,声部构成是女高音(兼沙球)、钢琴(兼旁白)马林巴、颤音琴、木鱼、邦戈鼓、康加鼓。作曲家将中国传统戏曲中的散板、流水的板式有机地融入音乐的进行中,使得这首短小的作品充满了律动感。由于打击乐器的加入,也使得这段音乐具有了充分的戏剧性能量。第三首《咏萤》采用再现三段体的结构形式写成。声部构成是女高音、钢琴、马林巴、颤音琴,女声与这些击弦类乐器为夜色中流萤飞舞的艺术形象,提供了音色的可能性。作品的 A 段是一个多调性叠置的部分,颤音琴、马林巴与钢琴各自以不同的调式音阶构成的音流叠置在一起,形象地刻画了夜色中流萤轻盈飞舞的艺术形象。作品的 B 段与 A 段形成了形象的对比,热情奔放的钢琴以时值相当的音符,承载着斑斓色彩的织体呈现开来,女高音则以较为含蓄的形式与钢琴声部一同展示着。A¹ 是对 A 的变化再现,音乐织体与力度在这里慢慢地减弱,恰如流萤在飘忽中渐渐地飞向远方。第四首《送别》采用变奏曲式的结构形式写成,声部构成是女高音、钢琴、管钟、锣。为了营造送别友人这个略带悲伤的情感氛围,作曲家在作品中为演唱者和钢琴设计了一些特殊的演唱法、演奏法:钢琴演奏者用指甲在琴弦间拨奏、在琴弦上刮奏以模仿古琴音色,演唱者靠近钢琴、面向打开的琴盖演唱以此获得回声效应(这种手法瞿小松在《Mong Dong》中也曾经使用过)。A 段的三次呈现,都被作曲家赋予其丰富的艺术内涵。当 A 段第二次变奏的时候,作品达到了高潮。作曲家创造出来的动机、乐句、休止、织体等音素,都成为恰如其分表现诗歌内在情绪和意境的有效手段。女高音、打击乐与钢琴《唐诗四首》虽然采用的是翻译成德语的歌词,但是中国古典诗词中细腻、委婉、抒情、清丽、奔放的艺术气质没有受到削弱。由于有机地融入了西方现代音乐的某些手法,反而为这种古典的气质增加了一些新意味。

创作于 1986 年的琵琶与交响乐队《乌江恨》,是杨立青成熟期的代表性作品。该作是杨立青为庆祝南京市与名古屋市缔结为友好城市,应南京艺术学院音乐家小组与名古屋交响乐团的委约而创作的。委约者对作曲家提出了一个具体的要求:必须用琵琶古曲《霸王卸甲》作为基本材料进行创作。这部作品是一部具有叙事曲特性的交响乐,每个段落都

援引著名的琵琶古曲《霸王卸甲》中的小标题作为作品内容的提示,同时还择取了古曲《十面埋伏》、《昭君出塞》等作品的材料。全曲由六个乐段组成:《引子》、《列营》、《鏖战》、《楚歌》、《别姬》、《尾声》。第一段《引子》(序号1~4)是整部作品的序幕,作曲家以凝重、浑浊的打击乐组合音响和不协和和弦组成的铜管乐器,描绘了楚汉相争、项羽兵败这个悲剧性的历史氛围,在这个背景下引出了凄凉、缠绵、悲愤的“别姬主题”,这个主题为全曲打下了悲剧性史诗的基调。在经过琵琶独奏乐段的过渡以后,作品进入下一段。第二段《列营》(序号5~14)中引出了男主人公项羽大气磅礴的“英雄主题”,这个主题采用古曲《霸王卸甲》中的《升帐》段的材料写成,表现了一代枭雄气吞山河的大将风度。中间部分由琵琶演奏出较为完整的《升帐》材料,这个材料已经变为“英雄主题”的变奏与展开。之后,音乐的速度加快、乐队的声部开始加厚、复调的手法逐渐加入,情绪的紧张度逐渐增加,并发展到两军对垒、剑拔弩张的境地。当“英雄主题”移调再现的时候,音乐进入战前的沉闷、压抑状态。弦乐器演奏阴沉、压抑的和声背景,在这个背景上琵琶以自由节拍的速度演奏着焦躁不安的音型和旋律。定音鼓、大锣隐隐约约的沉闷敲击与铜管乐器的悄悄潜入,预示着巨大战争场景的拉开。在铜管乐器渐强的不协和和弦呈现出来的时候,一场你死我活的鏖战拉开了序幕。第三段《鏖战》(序号15~33)犹如整部作品的“展开部”,前面的各类戏剧性能量在这里获得了充分地释放。作曲家借鉴西方现代技法与中国古曲的手法,艺术的再现了古代沙场的鏖战场景。《鏖战》的第一部分先后呈示了两个表现作战的“搏斗主题”和“号角主题”。“搏斗主题”是从《霸王卸甲》中的《接战》、《垓下酣战》的乐段中提炼出来的,横向的小二度关系的旋律进行和重音交错进行的节律,形象地刻画了古战场上的肉搏场景。“号角主题”在具有战鼓轰鸣气氛的持续进行的节律伴奏中展示出来,具有催人奋进的力量。两个主题依次展示后,作品进入第一个高潮,在打击乐剧烈的撞击声中,各个声部交织在一起,并轮番奏出“号角主题”,独奏琵琶则以古曲《十面埋伏》中的“推”、“拉”、“绞弦”等技法演绎着战场的鏖战,烘托这种气氛。《鏖战》的第二部分由管弦乐队在打击乐辅助下奏出“搏斗主题”,独奏琵琶则演奏《霸王卸甲》中的《接战》、《垓下酣战》的材料组成的节律,与管弦乐队呼应,并以模进的手法展开主题。……《鏖战》的第三部分是整部作品中的“决战”部分,小号奏出“别姬主题”、长号

奏出“号角主题”，弦乐器以半音延长、增加的方式叠置在一起，构成了浓烈、厚重的“音块”，打击乐器时而爆发出的撞击声与这些材料一同构成了“血战”的惨烈场面。当演绎到决战结束、项羽惨败、垓下被困的场景时，音乐开始变得沉寂下来，弦乐队以惨淡的背景衬托着木琴、钢琴、竖琴柔弱的固定音型，这些乐器相继隐退，只剩下缓缓拨奏的竖琴在悲凉地演绎着。低音双簧管低沉、呜咽的吟唱，将音乐引入下一段。第四段《楚歌》（序号 33~37）是一个悲凉、凄切的乐章，表现的是被困的楚军将士“夜闻汉军四面皆楚歌”的历史场景。加弱音器演奏的低音弦乐器为乐队铺垫了厚重沉闷的夜色背景，弦乐器演奏出音域宽广的颤音之后，梆子、木鱼以飘忽、轻奏的音响，为这种氛围增加了更为凄凉的色调。第五段《别姬》（序号 38~42）是一个缠绵悱恻的乐章，琵琶奏出“别姬主题”。琵琶纤弱的低吟轻拨，宛如美丽的虞姬在悲剧即将来到之时，强忍着内心的悲痛，为自己挚爱的一代枭雄项羽斟上一杯美酒。在这段柔情的倾诉与交流之后，音乐逐渐地变得激动不安起来，直至发展为英雄与美女生离死别的巨大悲剧性高潮。高潮以后，琵琶奏出由“别姬主题”发展而来的华彩乐段。第六段《尾声》（序号 43 至结束）是对《引子》部分的变化再现。在这里，作曲家以无限的激情，表达了对这位历史英雄的感慨与同情。作曲家在这部作品的创作体现出如下艺术特点：1. 在按照叙事曲的结构构建作品的同时，大胆地对原作进行创新性的“重构”，只是从原曲中提炼出几个音乐主题，并将之作为构成音乐的核心，在此基础上有机地融入了其他古曲的材料。2. 和声立足于传统手法的同时，还将对称和弦、同中音和弦作为重要的和声手法融入其中。3. 配器是杨立青尤为擅长的一个技术手段，在这部作品中自不例外。作曲家在立足于晚期浪漫主义的配器技术的基础上，融入了民族器乐的特色乐器琵琶的音色材料，这就使得音乐的色彩性更为丰富，为深入揭示矛盾冲突、刻画人物形象提供了可能性。4. 在结构手法方面，作曲家将古典弦乐四重奏“交响性复调风格”的手法和古典歌剧的“戏剧性主调风格”原则融合起来使用。并将“微复调”、“点描”等现代音乐技法运用到作品内容的刻画与表现中来，使它们有效地服务于作品的艺术构思和思想内涵。诚然，作品也存在着古曲材料与作曲家艺术创作部分融合度较低的问题。琵琶与交响乐队《乌江恨》由南京艺术学院音乐家小组与日本名古屋交响乐团联合首演于日本，之后获得“第一届中国唱片奖”大型作品类的二等奖。

完成于1989年10月的交响舞剧《无字碑》(与陆培合作,陆培创作《第一幕》与《第二幕》,杨立青创作《第三幕》、《第四幕》以及《前奏间奏与后奏》),是作曲家进入成熟阶段的标志性舞剧音乐作品。1988年,北京舞蹈学院的舞蹈编导应山东歌剧舞剧院的委约,开始尝试以“交响编舞”^①。舞剧的音乐是抽象的、哲理的,不进行任何外部动作、形象的描绘的手法创作舞剧《无字碑》。同年年底,这位编导找到了当时担任上海音乐学院作曲系副教授的杨立青,要求是必须在次年“五一”节至国庆节期间上演这部舞剧。由于时间急迫,杨立青便邀请另一位作曲家陆培参与创作中来。由于当代中国舞蹈、舞剧编导素质和传统习惯思维的缘由,国内的一流作曲家一般都不太情愿创作舞剧音乐,因为在多数情况下作曲家只不过是编导们的“节拍器”和“时间长度表”。而这位编导则不然,他只是提供了四幕场景与大致的情绪要求,其他均可以按照作曲家的构思自由创作。这个较为宽松的创作空间,使得作曲家得以按照自己的艺术理想构思与创作音乐。交响舞剧《无字碑》的内容,是根据盛唐武则天的传奇故事创编而成的。整部舞剧的音乐部分,都是建立在一个“十音列”基础上的。这个音列是: $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\sharp F$ 、 $\flat E$ 、D、F、A、B、E、C。《序曲》部分给人以开门见山的震慑感:大军鼓、锣、镲以强力度奏出气吞山河的打击乐音响,在此基础上木管乐器与铜管乐器奏出具有冷峻、严酷审美特征的音响。接下来的部分,各个声部此起彼伏,形成了一个具有恢弘气息的感叹句,这是对武则天个人人生传奇经历的感慨与叹息,也为后面的喜剧发展提供了充分的艺术空间。《第一幕》、《第二幕》展现的是武则天这个普通的“才人”,在男权社会挤压下成长的艰难历程。《第三幕》表现的是武则天为了实现自己的政治抱负,不惜杀死太子、流放群臣,最终登上皇位等惊心动魄的戏剧情节。《第四幕》表现的是武则天终于登上皇位后“高处不胜寒”内心世界。舞蹈编导、舞美、音乐以丰富的艺术表现力刻画了这位女皇帝龙袍加身后非但没有欢天喜地、载歌载舞的张扬喜悦之情,而是着重展现武则天成为一个众叛亲离、双手沾满亲人鲜血的孤家寡人后的悲苦内心世界。作曲家以一段低沉、昏暗的单簧管独奏来刻画武则天此时的内心情感:独奏首先以建立在 $\sharp F$ 音上的上下二度蠕动来刻画主人公的怅然若失,之后以七度的下行大跳、连续的

① “交响舞剧”是一种源自于欧洲的舞剧编导手法,这个手法高度依赖音乐的艺术内涵展开舞剧艺术。

切分音下行和密集的同音反复等,来表现主人公内心情感波涛的汹涌澎湃与痛苦挣扎。这种喜极而悲、悲极而泣,泣而无声、无形的痛苦,只有武则天这种历经人生巨大苦难的人才能体味到。杨立青为这幕舞蹈创作的这段音乐,可谓整部舞剧音乐中的“点睛”之笔,没有丰富的人生经历和超凡艺术感悟能力的人,是难以产生这种觉悟的。整部舞剧音乐虽然是建立在“十音序列”基础上的,但是作曲家在音乐中还是渗透了一些调性因素(诸如:多调性、泛调性等手法,在作品中随处可见)。这些手法和材料的运用,都是出于一个目的:为舞剧艺术构思的实现、作品人物形象的塑造而服务。1989年5月,交响舞剧《无字碑》在山东济南演出了7场,同年10月又在“第二届山东艺术节”上荣获了“优秀作曲奖”。

1998年,是杨立青胡琴作品创作的“丰收年”,同年内完成了两部作品:1.应中国交响乐团委约创作的二胡与交响乐队《引子、吟腔与快板》。2.应“第17届亚洲艺术节”组委会委约创作的中胡与交响乐队《荒漠暮色》。其中的二胡与交响乐队《引子、吟腔与快板》于1998年10月,由陈佐煌指挥中国交响乐团首演于青岛,马晓晖二胡独奏。2001年2月,经过修改后国际首演于挪威斯塔万格音乐厅。作曲家以任同祥的唢呐独奏曲《一枝花》作为基础创作材料,在此基础上融入鲁西南地区的吕剧、河南地区的豫剧音乐材料,以现代音乐手法和管弦乐队的音乐思维创作而成。全曲分为《引子》、《吟腔》、《快板》三个组成部分。在结构手法上,借鉴中国传统的“散慢中快散”的手法,并将之改编为“散慢中快急”的结构程式。作曲家以自己创造性的才华,将二胡与管弦乐队的矛盾冲突处理的缠绵悱恻、酣畅淋漓。同年完成的中胡与交响乐队《荒漠暮色》,是作曲家应在香港举办的“第17届亚洲艺术节”组委会的委约,以“丝绸之路的回响”为题创作的一部大型民族器乐与西方交响乐队融合的作品。1998年10月,在艺术节期间举办的“跨文化精粹系列”《21世纪亚洲音乐的创作交响音乐会》上首演。马晓晖中胡独奏,叶咏诗指挥香港管弦乐团协奏。2000年,该作在日本举办的“亚洲现代音乐节”上再度上演,受到亚洲乐坛的高度关注。以现代音乐手法创作的《荒漠暮色》在结构方面采用的是具有中国传统音乐特征的结构方法,作品建立在一个九音列人工音阶的基础上,这个人工音阶中包含有小二度、三全音、纯五度等核心音程。作曲家在这部作品中突破了中胡数十年以来几乎不能作为独奏乐器使用的历史,不但使之成为独奏乐器,还使之与交响乐队相互

抗衡、竞奏发展。为了实现这个目的,杨立青借鉴、挖掘出一系列适合中胡使用的演奏法。中胡与乐队《荒漠暮色》以丰富的中西乐器演奏技法的组合方式、斑驳陆离的管弦乐队配器组合、细腻深刻的音响表现观念等,成为杨立青 20 世纪末叶的代表性作品,也成为当代中国中胡协奏曲创作的奠基性作品。

作为一位新音乐作曲家,杨立青秉承着的是遵循音乐艺术内在规律的、适度的“他律论”音乐创作观:“所有的艺术,就其本性而言,都是表现的,音乐亦莫能外。只不过,音乐所采用的表现形式较为抽象而已。我总认为,汉斯力克或斯特拉文斯基的有关‘音乐的形式美’(而‘什么都不能表现’)的种种论述,乃至二次大战后重新被先锋派作曲家和理论家们‘炒热’的音乐‘自律论’,多少有些故弄玄虚之嫌,至少,是将音乐的‘自律’绝对化了,并不恰当地与‘他律’隔绝。对立起来。”基于这种观念,杨立青立志于解决的问题还有两个:“1. 个人独特音乐语言的探寻;2. 不同技法更自然而有机的融合,为自己的创作意图服务。”^①相信有丰厚理论学养的杨立青能够解决以上两个问题。

第十三节 “新潮”生长于“老根”——汪立三

汪立三(1933. 3. 24~),作曲家,音乐教育家,音乐社会活动家。祖籍:四川犍为县。

1933 年 3 月 24 日出生于湖北省武汉市。祖父汪金波是清朝末期的进士,崇尚老庄、深谙法术。“戊戌变法”失败以后,汪金波由于同情“维新派”而辞官迁居上海、武汉。父亲汪正珩自复旦大学经济系、东吴大学法学院毕业后,在武汉创办了立德会计学校,母亲苏必蕙是一个大家闺秀。1937 年“抗战”爆发以后,举家迁往成都。汪立三自幼受到中国传统文化的熏陶,父亲是一个资深票友,尤其喜爱“程派青衣”、“马派老生”,所以经常带童年的汪立三到戏园、书场去看戏、听书。汪立三自己还爱好中国的新音乐,经常演唱赵元任、黄自、聂耳、冼星海等人的歌曲。除此以外,他还从哥哥带回的唱片中听到了巴赫、亨德尔、海顿、贝多芬、德彪西等西方音乐。进入少年时期以后,汪立三开始阅读王光祈、

^① 杨立青:《音乐创作思想答卷》,《现代乐风》第 13、14 合期。

丰子恺等人的音乐书籍、罗曼·罗兰的音乐文学名著、朱光潜的《文艺心理学》等,并嗜好绘画、幻想成为画家,还开始尝试写作赋格曲。1944年进入教会举办的高琦中学学习,在这里与多才多艺的音乐教师郑干柱结下了深厚情谊。1947年进入成都石室中学读高中,这个学校具有两千多年的历史,曾经培养出了郭沫若、王光祈等文化名人。1948年秋天,考入四川省立艺术专科学校音乐科(现四川音乐学院的前身),师从张季时学习小提琴、何蕙仙学习钢琴、姚以让学习和声学等。1950年夏天,汪立三与蒋祖馨等人赴天津,准备报考设在天津的中央音乐学院,由于该院当时不招生,他便留在这里。1951年汪立三赴上海报考中央音乐学院华东分院,被钢琴系和作曲系同时录取,最后由桑桐力主将他留在作曲系学习。在作曲系,他师从桑桐学习和声学、师从陈铭志与阿尔扎玛诺夫(苏联专家)学习复调、师从沈知白学习音乐史、师从朱起东学习乐器法,师从桑桐与丁善德学习作曲。同时,还经常向谭小麟的弟子杨与石求教,从他这里掌握了亨德米特的作曲理论体系。尝试创作的钢琴曲《蓝花花》,立刻被列为音乐会曲目,还被钢琴家周广仁、倪洪进在柏林与莫斯科演奏。之后,创作的《小奏鸣曲》在校内钢琴作品创作比赛中获得一等奖,被阿尔扎玛诺夫评价为“十分完美,一个音不多,一个音不少”。1956年汪立三等人受到毛泽东“双百方针”的鼓舞,于1957年3月发表了他执笔的《论星海同志一些交响乐的评价问题》,对音乐界冼星海评价中的不正常现象提出了批评。当时适逢“反右”运动,中国音协的领导人便有组织地将汪立三等人打成“右派分子”,在校内劳动两年以后,于1959年被遣送至北大荒接受劳动改造。到北大荒后,被分配到黑龙江合河农垦局政治部文工团(后改称为东北农垦总局文工团)任各类杂务工作。在深入地方演出的过程中,他得以接触到各类地方音乐舞蹈,并创作了歌曲《北大荒的姑娘》、舞蹈音乐《跳鹿》等。1962年底,摘除“右派”帽子,被调往哈尔滨艺术学院音乐系担任作曲、复调课程的教师。期间创作以印度尼西亚音乐材料写成的民族器乐合奏《巴利舞曲》(1963),根据李劫夫同名歌曲改编创作的钢琴曲《我们走在大路上》(1964),以非洲音乐材料写成的钢琴、朗诵与民族器乐协奏曲《非洲战鼓》(1965),另外,还有小歌剧《游乡》、表演唱《三个婆婆》等。1965年10月,哈尔滨艺术学院停办,其音乐系被合并进入哈尔滨师范学院(后改称为哈尔滨师范大学)。“文革”开始后,汪立三再遇劫难。1970年被下放

到农村“插队落户”。他在劳动之余,义务为农民演奏音乐、辅导学习。1972年他又被调回哈尔滨继续从事教学工作。“文革”结束后,政治问题得到彻底解决。伴随着祖国改革开放的历程,汪立三的新音乐创作也进入到一个崭新的阶段。根据安波的同名秧歌剧创作了钢琴曲《兄妹开荒》(1978),以贺绿汀《游击队歌》主题为材料创作了《叙事曲——游击队歌》(1978),根据日本画家东山魁夷的画作创作的钢琴组曲《东山魁夷画意》(1979)首演于第七届“哈尔滨之夏音乐会”,并于1985年获得全国“室内乐创作比赛”一等奖;根据十二音序列手法,创作了当代中国第一首序列钢琴曲《梦天》(根据唐代诗人李贺的诗作创作,1980);应美国钢琴家杰柯布的邀请创作了钢琴曲《二人转的回忆》(1982),这首根据东北二人转的音乐材料创作的具有浓郁东北民间色彩的作品,采用了多调性的手法;钢琴套曲《他山集——序曲与赋格五首》(1982),获得黑龙江省文艺创作大奖赛一等奖;为电视剧《异国情思》创作了配乐(1990);另外,还有《童心集》、《赫哲组曲》等。汪立三在进行新音乐创作的同时,还撰写了大量的音乐创作理论论文,其中影响比较大的有:《〈梦天〉作者的话》^①、《在全国交响乐音乐创作座谈会上的发言》^②、《“海边卖水”及其他》^③、《新潮与老根》^④等。鉴于汪立三这些艺术成就的取得,1979年被推选为第三届中国音乐家协会理事,1983年担任中国交响乐创作比赛评委,1985年任哈尔滨师范大学艺术学院院长,同年被推选为黑龙江省音乐家协会主席,1986年担任中国音协代表团副团长赴香港参加“第一届中国现代作曲家音乐节”,1988年赴美国纽约出席“海峡两岸作曲家座谈会”,同年出席第五次中国文联全国代表大会、第四次音协代表大会,在会上被推选为中国音协常务理事,同年还被推选为黑龙江省文联副主席等社会职务和荣誉。

汪立三的新音乐创作生涯可以分为前后两个阶段:第一个阶段从20世纪50年代中期至“文革”时期;第二个阶段主要集中在新时期以来。

① 汪立三:《〈梦天〉作者的话》,《音乐艺术》1982年第3期。

② 汪立三:《在全国交响乐音乐创作座谈会上的发言》,《人民音乐》1983年第4期。

③ 汪立三:《“海边卖水”及其他》,《人民音乐》1986年第10期。

④ 汪立三:《新潮与老根》,《中国音乐学》1986年第3期。

创作于 1953 年的钢琴独奏曲《蓝花花》^①,是汪立三早期创作的代表作,也是他的成名作。根据传统叙事曲的特点,作品采用综合三部曲式与自由变奏曲的结构形式写成,音乐主题取自同名的陕北民歌。全曲建立在 d 羽调上,根据民歌的故事顺序有三个组成部分:第一部分(1~43 小节)刻画的质朴、纯洁、美丽兰花花的人物形象和她对自由爱情生活的向往之情,由主题两个变奏乐段、一个连接段组成。第二部分(44~61 小节)由第三变奏组成,表现的是蓝花花由于失去了爱情自由而表现出来的激愤心情,对社会环境的斗争与反抗。第三部分(62~88 小节)由第四变奏和尾声组成,表现的是作曲家对蓝花花悲剧性命运的颂扬与感慨。钢琴独奏曲《蓝花花》以钢琴这个外来的乐器,“讲述”了中国北方地区民间的悲剧故事,作曲家在外来形式中国化方面做出了自己的创新性探索。

创作于 1957 年的钢琴独奏曲《小奏鸣曲》^②,是汪立三在当时较多的采用现代音乐创作手法写成,并受到广泛欢迎的作品。作品原是受到上海音乐学院附属小学的委约,为满足音乐学院附小钢琴教学的需要而创作的。为了使孩子们能够理解音乐,在出版之前作曲家为三个乐章分别加上了一个文学性的标题。三个乐章的具体情况如下:第一乐章《在阳光下》是一个舞蹈性的乐章,音乐的情绪生意盎然。乐章建立在 A 宫调上,采用奏鸣曲式的结构形式写成。呈示部(1~76 小节)的主部主题(1~16 小节)的情绪明快、活跃,左手的伴奏声部则采用了中国民间器乐独奏惯常使用的固定音型予以衬托。抒情色彩的呈示部副部主题(46~58 小节),采用具有抒情民歌气质的音乐材料,以便与第一主题形成风格上的对比。展开部(77~107 小节)是对呈示部材料的戏剧性发展。在 7 小节的连接段后,出现了再现部。再现部(108~148 小节)对呈示部的篇幅做出了压缩,并加入了一个相对独立的尾声(149~164 小节)。第二乐章《新雨后》采用再现三段体的结构形式写成,音乐情绪恰如其名,乐章建立在^bB 羽调式上。A 段(1~27 小节)以卡农式的支声复调手法写成,右手的主题采用云南民歌风味的旋法,左手以简短的乐句对右手声部作模仿与呼应,左右手声部的交叉进行,形象地刻画了雨后山林清新的空气和秀丽的景致。B 段(28~44 小节)以主调手法写

① 汪立三:钢琴独奏曲《蓝花花》。《钢琴曲集》上海音乐出版社 1955 年出版。

② 汪立三:钢琴独奏曲《小奏鸣曲》,人民音乐出版社 1981 年出版。

成,以音乐的手法对雨滴形象进行刻画。A¹段(45~63小节)是对A段的变化再现,主题转到了低音声部。多调性的第三乐章《山里人之舞》采用复合三部曲式的结构形式写成,乐章的音乐主题来自四川民间的盘歌,音乐表现的是民间节日的喜庆情绪和情景。引子(1~5小节)是一段锣鼓乐段的模仿,之后便直接进入A部。A部(6~76小节)是一个情绪热烈、舞蹈性强的乐段,以五声音阶写成,在D大调上呈现。在经过一个连接性的乐段(77~99小节)后,乐章进入到B部(100~167小节)。B部出现了对比性的新材料,仍然以五声音阶的音乐语言陈述。A¹部(168~238小节)是对A部的变化再现。尾声(239~263小节)以A部的主题材料写成,与开头形成了呼应关系。在创作这部作品的时候,汪立三私下里经常向亨德米特的再传弟子杨与石请教亨氏作曲体系的方法,再加上从桑桐老师那里学来的作曲技法。所以,在这部作品中他大胆地采用了一些西方现代音乐的作曲手法,并与中国传统音乐的素材做出了有机的结合,这种做法在50年代中国的新音乐界,还是不多见的。

创作于1979年的钢琴组曲《东山魁夷画意》^①,是作曲家在新时期获得全国性影响力的代表性作品。作品的创作灵感来自日本现代画家东山魁夷的四幅绘画作品,画家那清高、冷峻的风格,引发了作曲家的创作欲望,并分别以四幅画的名称命名四个乐章的曲名,它们分别是:《冬花》、《森林秋装》、《湖》、《涛声》。作曲家根据自己对画面的理解,为每个乐章题写了表现音乐意境的诗歌。构成整部作品的核心音列,就是第一乐章《冬花》开头处的琶音和弦的音列。作曲家在四个乐章中没有采用任何的现有的日本音乐材料,而是在日本“都节调式”音阶上构成全曲。作曲家为第一乐章《冬花》写下的题诗是:“沉寂、冷清……一棵银白色的大树/晶莹剔透/它那槎桠繁密的枝杈/在寒光中/唱着生命的歌”。在《冬花》的音乐演绎进行中,作曲家将贯穿全曲的核心音列予以娴熟使用:1.将之转化为两三个在不同调性上叠置起来进行的,具有晶莹色彩、华彩性陈述的乐句,以剔透、璀璨音色带来的对光焰的联想,表现在冬日寒冷环境中展示出来的勃勃生机。2.将之转化为三四个在单一调性上叠置起来进行的多线条旋律,以静谧、空寂的形式悄然地流动着,具有空

① 汪立三:钢琴组曲《东山魁夷画意》,人民音乐出版社1982年出版。

寂的美感。进入到第二乐章《森林秋装》以后,这个核心音列衍生出三个优雅的旋律线条:高音区的旋律以“点描”的手法,散漫地依次展开;低音区的旋律以“翻转”的方式,循环往复地进行;中声部的和声材料,是由以上这两个旋律的音素构成的。在此基础上,为了表现小白马活泼可爱的形象,作曲家还使用日本民间舞蹈的节奏来装饰旋律,使旋律线条充满了活力。进入到第三乐章《湖》以后,核心音列被凝聚为乐章的和声材料。第四乐章《涛声》是整个组曲的核心。音乐叙述了两千多年前鉴真法师六次东渡日本富于传奇色彩的历史故事,颂扬了鉴真大师为了弘扬佛法,不怕牺牲的大无畏精神。东山魁夷的大型壁画用汹涌的浪涛与一叶小舟的对比手法,象征性地表现出鉴真为事业奋斗的崇高精神和坚定的意志。作曲家为《涛声》题写的诗歌是:“古老的唐招提寺啊! /我遥想/一苇远航者的精诚/似闻天风海浪/化入暮鼓晨钟。”《涛声》由五个乐段和三个连接部构成,第一乐段(1~17小节)呈现的是鉴真和尚的主题,音乐材料来自中国传统佛教音乐《香花清》。作品的核心音列在这里被转化为翻转、滚动的波浪音型,“鉴真主题”就是在这个波浪音型的基础上展开与陈述的。此后的第二、三、四乐段都是“涛声主题”,这个主题来自中国传统佛教音乐《目连救母》。作曲家以此为背景,表现鉴真和尚不畏艰难险阻、勇于开拓进取、弘扬佛法的崇高精神风貌。作品诞生之后,东山魁夷给作曲家来信赞扬道:“您对我作品理解之深,使我十分钦佩。”当时的日本现代音乐协会会长广濑量平为作曲家写下了这样的题词:“杰作也,世界性的名品。”

创作于1980年的钢琴曲《梦天》^①,是汪立三根据十二音序列手法结合中国传统音调以唐代诗人李贺的诗作意境而创作的当代中国第一首序列钢琴曲。李贺的《梦天》是一首“务去陈言,力僻新境”的诗歌佳作,诗中充满了瑰丽的幻想色彩和超凡的时空境界,还表现了诗人站在太空上俯瞰大地和海洋的博大精深气质。《梦天》原诗如下:

老兔寒蟾泣天色,云楼半开壁斜白。

玉轮轧露湿团光,鸾佩相逢桂香陌。

黄尘清水三山下,更变千年如走马,

遥望齐州九点烟,一泓海水杯中泻。

① 汪立三:钢琴独奏曲《梦天》,《音乐艺术》1982年第2期。

钱钟书在评价这首诗作的时候是这样说的:“不仅见世界小如一尘,且觉世代随而促如一瞬,又征人之心识中时与空、宇与宙相当相对。”作曲家在作品中以李贺诗歌的标题和诗句作为作品风格、内容的创作依据,试图表现的是李贺原诗中奇幻的境界和登太空而小天下的博大胸襟。作品使用十二音序列手法,创作出了这首反映作曲家心中所感受到的唐代古诗音乐意境的具有古雅、深邃、飘逸风格的钢琴作品。作曲家之所以在这里使用十二音技法来创作这部作品,是因为“我感到习用的调性音乐难以写出李贺诗所具有的特异气质,而且李贺那种刻意雕镂的创作态度与十二音体系审音之严也有相近之处,因此就做了这个尝试。”^①从创作手法上看:1. 由于十二音序列手法打破了传统的调式体系,按照这种音乐手法组成的作品,在一定程度上与中国传统文人艺术中的清秀、隽永、深邃、空寂的超凡脱俗精神气质不谋而合。2. 该作之所以在旋法上具有中国古代传统文人气质,就是作曲家在这里使用的十二音系列,是由三个五声音列组成的。在作品的演绎过程中,钢琴的高音区与中音区之间的形成了一种快速的倚音关系,使得两个声部之间具有宽阔的音响空间感,为听众对瑰丽高洁、梦幻虚无太空意境的想象提供了音响基础。

完成于1982年的钢琴套曲《他山集——序曲与赋格五首》,是作曲家另一部具有较大影响力的代表作。作品之所以被命名为《他山集》,是出于“他山之石可以攻玉”的目的,在这里作曲家试图借鉴的是西方古典音乐中的复调音乐手法和现代音乐的观念。作品采用标题性复调套曲的结构形式,分别以中国汉族五声调式作成五套序曲与赋格,并且在每段音乐前都题有文学与哲理意味的词句。

第一首《书法与琴韵—— $\sharp F$ 商调序曲与赋格》由《书法》和《琴韵》两个乐段组成。第一首的题诗是这样的:

我想登上另一个山头
去回顾,去瞻望。
那激荡的
是线条吗?
那沉吟的是音响吗?
正如在古老的中国艺术里

① 汪立三:《汪立三谈〈梦天〉作曲》,《联合音乐》(香港联合音乐院)1984年6月号。

我看见
上下求索的灵魂，
升华的灵魂。

《书法》(1~33 小节)是序曲部分,在这里作曲家试图以音符来表现草书的艺术状态,书法主题从 $\sharp C$ 、 E 、 $\sharp F$ 三个音进入,这三个音具有落笔千钧之力感,给人以抖擞精神、聚气凝神、笔走龙蛇的审美期待感受。之后,作曲家以具有空灵美感的八度音程上下奔腾,音乐时而沉吟、时而激越、时而笔走龙蛇、时而细若游丝。《琴韵》(34~64 小节)是一个三声部的赋格段,主题采用古曲《梅花三弄》的材料,以相隔两个八度的距离模仿古琴空寂、辽远的音色。赋格段分为三个组成部分:呈示部(34~48 小节)由赋格主题、对题和间插部构成;展开部(48~55 小节)的篇幅较为短小,赋格主题以压缩的形式出现;再现部(55~64 小节)。为了获得古琴特定的音色效果,在第 35 小节模仿古琴拨弦音色,加入一个“黑符头手指速离键”的注释;在第 36 小节,以下行的三连音模仿古琴的刮奏手法等。中国书法只有黑白二色,但是在这单纯的色彩世界中,笔纸—水墨—人之间构成了一个艺术大千世界。钢琴相对于管弦乐队的丰富音响色彩而言,也只有黑白二色。故,两者在艺术色彩方面具有共通性。作曲家就是抓住了这个共性艺术特征,以自己创造性的劳动,将视觉层面的书法艺术情趣,转化为听觉层面的音乐声响形态。其探索精神令人钦佩,艺术成就值得嘉许。第二首《图案——A 羽调序曲与赋格》采用较为抽象的音乐语言写成,题诗是这样写的:

一个个
小小的旋涡
折射着
大千世界纷纭不灭的
光和影

《序曲》(1~53 小节)由三个部分组成,《赋格》(54~135 小节)由呈示部、中部与间插部、再现部组成。《序曲》图案主题的材料取自湖南花鼓戏,作品以多调性的手法塑造斑驳陆离的多变图案。作曲家以道家哲学“阴阳图”的思维结构音乐,以湖南花鼓戏调式中的自然七音和升高七

音的对峙构成太极图中的阴阳两极,以此支撑着作品的矛盾进行。之后出现的左右高低音声部的交错进行,实现了作曲家让“小小旋涡”“折射着大千世界”的艺术构思。这两个对立音又成为序曲与赋格曲中间的连接链环,并且还在展开和再现之间为主题的进入担任引导。第三首《 $\flat$ A 徵调序曲与赋格——泥土的歌》是一首对大地母亲的深情颂歌。题诗如下:

大地还活着,还活着!
苦难的大地,
希望的大地,
平凡的大地,
神奇的大地,
我歌,我泣,
我的根在你深深的心里。

《序曲》(1~51 小节)由四个组成部分:第一部分(1~4 小节)以 *pp* 的力度,从深沉的低音区进入,好像是大地母亲的低声吟唱。左手的固定低音坚毅、深沉,象征着大地母亲的悠久历史和沧桑经历。第二部分(5~12 小节)由上下两个乐句组成,音乐主题具有陕北民歌的风味。第三部分(13~40 小节),第四部分(41~51 小节)……《赋格》是一部双主题的赋格曲,结构规模相对较大。两个主题依次呈现出来以后便进行叠置处理,音乐的旋律进行具有内在的动力感。《赋格》的结构主体如下:呈示部(52~72 小节),第一间插段(72~74 小节),中部(75~82 小节),第二间插段(83~100 小节),再现部(101~127 小节)。在再现部的第 100 小节,音乐转化为回荡在神州大地上的钟声,以此象征题诗中所说的:“大地还活着”。这首作品具有乐思缜密、结构严谨的艺术特征。第四首《民间玩具——G 角调序曲与赋格》是一首刻画与表现民间风俗与传统世俗精神的作品,题诗是这样写的:

你也喜欢
布老虎、泥公鸡、糖关刀、纸风车么?
还有那不知疲倦的走马灯,
傻里傻气的木偶人……
啊!

那是我童年的梦。

音乐充满了勃勃生机和浓郁的民间风味,在《序曲》(1~71 小节)中,作曲家以连续运行的十六分音符和音群的呈示,塑造儿童们在摆弄各类玩具时表现出来的愉悦心情和快乐形象,是对儿童愉悦内心与快乐外形的细致表现。《赋格》(72~172 小节)乐段开始时出现的是引子部分,之后出现主题,并为引子做出了对题。之后,又出现了一个对题,并逐渐地使主题和两个对题叠置起来。《民间玩具》以较为具象的音乐手法,描绘了传统玩具的可爱形象:第 1 至第 2 小节的音乐情绪“气势汹汹”,以此象征布老虎。由于作曲家使用同音反复的 g 音,所以第 4 至第 5 小节就是泥公鸡的形象的表现。以尖锐音块展现出来的第 10 至第 18 小节,应当就是走马灯的形象。……如此等等的形象,都是对动物典型动态的刻画与表现。在作曲家对孩童时期眷恋的民间玩具轮番地呈现一遍以后,作品最后消逝在多调性叠置的依依不舍的音调之中。第五首《山寨——F 宫调式序曲与赋格》是一首具有民间舞曲风味的情绪欢快、热烈的全曲终曲部分,题诗是这样写的:

险峻的山,
质朴的人,
酒后的歌舞,
散发着异香的花和草啊,
愿春花
永与你们同在!

音乐的材料取自西南大凉山地区的民间歌舞音乐。《序曲》(1~32 小节)是一首快速有力的托卡塔,4/4 拍子的节拍被左手三个八分音符为一组的节奏所分解,与右手形成交错节拍进行。左手部分的音程由主音、四级音、五级音组成,具有阳刚之气、舞蹈节律。右手部分的音程多不协和,为舞蹈旋律的进行增添了古拙、绮丽的色彩和神秘的气氛。《赋格》(33~106 小节)是一个三声部的赋格曲,由三部分组成。音乐时而欢快热烈、时而清雅幻想,最后以刚健有力的气势结束全曲。

汪立三的新音乐创作主要集中在钢琴领域,他的作品在当时可谓“新潮”,但是这些“新潮”的作品都是生长在中国传统文化这棵“老根”的基础之上的。汪立三在这里做了一位“嫁接园艺师”的工作,但是这个

“嫁接”是创造性的,因为这些作品在表现出鲜明的个人风格、浓郁的时代气息的同时,还展现出深厚的传统学养。这种创造,就是作曲家汪立三对中国新音乐的新贡献之所在。

第十四节 赋予映像以“灵魂”——赵季平

赵季平(1945.8~),作曲家、音乐社会活动家。祖籍:河北束鹿县。

1945年8月出生于甘肃省平凉县的一个艺术家庭。父亲赵望云是“长安画派”的奠基人。在父亲的严格管教下,赵季平自幼学习绘画、爱好戏曲,这种生活为他后来的音乐创作打下了丰厚的基础。1958年赵季平报考西安音乐学院附属中学,由于他的父亲是“右派”,被取消了入学资格。赵季平就在中学里跟随另一位叫方强的“右派”老师学习视唱练耳、乐理等音乐基础知识和技能,并在他的指导下创作了他的第一首歌曲。1961年在当时的政治形势较为宽松的情况下,赵季平再一次报考了音乐学院附中,这一次他如愿以偿。由于当时社会对“右派”分子的成见,即使赵季平表现积极,也未能获得共青团组织的信任与接纳。他干脆就把自己关在琴房里攻读西方音乐经典,自学和声、复调、配器、作曲这“四大件”功课(由于当时的专业老师都被“靠边站”了,即使在音乐学院里也不能学到这些知识)。在大学阶段中,赵季平创作了民族弹拨乐合奏《战风沙》、大合唱《青春战歌》、群众歌曲《越南人民打得好》等作品,其中的《越南人民打得好》还被陕西省歌舞团传播到越南境内。1970年6月毕业于西安音乐学院作曲系后,分配到陕西省戏曲研究院从事音乐创作与研究。1978年至1980年进入中央音乐学院作曲系进修。1985年担任陕西省戏曲研究院副院长。1991年担任陕西省歌舞剧院院长,并兼任中国音乐家协会副主席、陕西省文联副主席、陕西省音乐家协会副主席、陕西省电影音乐学会会长。2004年当选陕西省文联主席。2008年任西安音乐学院院长。2009年当选中国音乐家协会主席。曾任陕西省八届人大代表、中国共产党第十五次全国代表大会代表、陕西省第十届政协委员。赵季平还享有国务院有“突出贡献专家”、全国文化系统先进工作者等荣誉称号。

赵季平在电影音乐界享有高度评价和广泛赞誉,成为当代中国电影音乐创作领域内获奖次数最多的作曲家。电影音乐《红高粱》获得第八届“金鸡奖”最佳作曲奖;《五个女子和一根绳子》获得法国“南特国际电影音乐节”最佳音乐奖;电影音乐《孔繁森》获得第九届“金鸡奖”最佳作曲奖;电视剧音乐《水浒传》获得中国第十六届电视艺术“飞天奖”最佳音乐奖,其中的《好汉歌》获得是次奖项中的最佳歌曲奖;电视剧音乐《嫂娘》获得中国第十八届“金鹰奖”最佳音乐奖;数首歌曲作品获得“五个一工程奖”及“庆祝建国五十周年歌曲征集活动”的一等奖;《第一交响曲:2000》获得首届中国音乐“金钟奖”等。另外,为数十部电影、电视剧创作音乐也获得了较高的社会评价和听众(观众)的普遍欢迎:影视音乐《黄土地》(1984)、《红高粱》(1987)、《秋菊打官司》(1992)、《霸王别姬》(1992)、《梦断楼兰》、《烈火金刚》、《青春无悔》、《秦颂》、《菊豆》(1990)、《大红灯笼高高挂》(1991)、《烈火金刚》、《心香》、《活着》(1993)、《炮打双灯》(1994)、《水浒传》(1997)、《大宅门》(2002)等。除了影视音乐作品之外,赵季平的音乐作品还有:双簧管与乐队《陕南素描三首》(1980),民族乐队交响诗《东渡》,管子与乐队《丝绸之路幻想组曲》(1983),民族管弦乐《黄土地组曲》(1993),民族交响诗《东渡鉴真大和尚》(1996),《第一交响曲:2000》(1999),室内乐《关山月》(2000),舞剧音乐《大漠孤烟直》(2000),交响叙事诗《霸王别姬》,交响音画《太阳鸟》,歌曲《春江花月夜》,民族交响乐《和平颂》(2004)等。1993年应邀在日本东京举办“赵季平作品音乐会”;1995年作为亚洲地区唯一代表参加在瑞士举办的“第二届国际电影音乐节”;1998年作为中国大陆地区唯一的作曲家,赵季平的作品被美国华纳·特德克古典唱片公司签约录制;2000年6月应柏林爱乐乐团之邀赴德国参加一年一度的“森林音乐会”,并成功演奏了新作品交响音画《太阳鸟》、《霸王别姬》;美国投资拍摄了专题纪录片《中国音乐家赵季平》等。

赵季平的新音乐创作影响力最大、成就最高的领域,就是影视音乐创作。

其中创作于1984年的电影《黄土地》(导演陈凯歌、摄影张艺谋)的音乐,是赵季平进入影视音乐创作领域的第一部作品,也是他“一炮打红”、一举成名的电影音乐作品。电影演绎的是西北民间蓝花花式的简

单故事和采集民歌的情节线索,表现的是“天之广漠”、“地之深厚”,“表现黄河之水一泻千里,表现民族精神自强不息,表现人们从原始的蒙昧状态中焕发出来的呐喊,表现从这黄色土地生发而出的荡气回肠的歌声!”^①这就确立了这部片子的纪实性与音乐性的特点。1984年1月2日,摄制组一行在零下20度的严寒中,经铜陵、黄陵、延安、安塞、佳县到达黄河,遍历黄土地。在延安,他们走访民歌手、老八路了解影片需要的历史资料,并收集到大量的延安民歌;在安塞,他们采访了著名的民歌手贺玉堂,收集到了悲凉高亢的《光棍哭妻》、诙谐活跃的《秃子尿床》以及激情委婉的《酒曲》。片中女主人公翠巧有着与蓝花花相同的命运,编剧为她安排了几次演唱《信天游》的情节,这就需要作曲家为她创作由她演唱的、具有信天游风格的《女儿歌》(也就是影片的主题歌)。在创作之前,赵季平首先反复审听各种原始民歌,以增加感性积累;然后在认真地研究分析这些歌曲的旋法结构特点,以加强理性认识。经过这个过程以后,9首歌曲便一气呵成。这些歌曲都是根据剧情的需要创作,并成为故事发展不可或缺的艺术构成元素。首先出现的是一帮穷汉子在婚礼上演唱的两首“酒曲”:《一样的朋友一样的待》、《都说新人光景好》。这两首歌曲是根据原始民歌改编创作而成的。“酒曲”是在陕北民间流传较为广泛的歌曲形式,通常在婚礼、节庆等场面上演唱,音乐多采用较为明亮、开朗的徵调式。《一样的朋友一样的待》就是按照这种情绪和格式改编创作出来的。导演对《都说新人光景好》这首歌曲提出的要求就是,创作出来的作品要有悲凉、凄婉的情感。作曲家就从志丹县的酒曲中找出了一首具有相似情感特征的传统民歌,并按照剧本的要求对原民歌做出了一定的改动,在不丧失原始民歌乡土气的同时,挖掘出了一种符合剧情需要的新情绪。《尿床歌》是翠巧的弟弟憨憨为顾青演唱的一首诙谐幽默、活泼轻松的歌曲,听后令人忍俊不禁、捧腹大笑。作曲家在创作这首歌曲的时候,从志丹县民歌挑选出了《秃子尿床》,并将原始民歌中的第一、二乐句原封不动地保留下来,之后的几个乐句在原始民歌的基础上糅入了郿户民歌的音调,使之发展成为多乐句的单段体歌曲形式。《十五上守寡到如今》是翠巧的爹爹与顾青离别的时候演唱的一首令人肝肠寸断、泪流满面的“酸曲”,作曲家在创作这首歌曲的时候,将贺玉堂

① 赵季平:《电影〈黄土地〉音乐创作札记》,《人民音乐》1985年第9期。

演唱的安塞民歌《光棍哭妻》作为改编、创作基础,只是在个别地方做出了一些小的改动就完成了创作。另外,民歌手酸楚的《信天游》、悲壮的《祈雨》合唱,欢腾的陕北安塞腰鼓音乐等,也都是在采录的民间音乐基础上改编创作而成的。其中的《女儿歌》是由导演陈凯歌编词的主题歌,歌曲采用再现的单三部曲式的结构形式写成,建立在悲凉、哀伤的 B 商调上。第一乐段由两个长短相同的规范乐句组成;第二乐段由两个长短不一的不规范乐句组成,乐段的前半部分转到⁴F 羽调上与第一乐段形成对比,后半部分回到 B 商调上;第三乐段是对第一乐段的完全再现。在乐队伴奏方面,作曲家突出地使用了歌曲清唱的手法,歌唱的部分大多没有配置乐队伴奏,翠巧一般的歌唱都是采用较为内在、低沉的吟唱方式,当达到送别顾青这段情感高潮戏的时候,作曲家为她设计的演唱方式是放声高唱,即便如此仍然没有使用乐队伴奏,而是以自然的风声作为离愁别绪的伴奏。在器乐的处理方面,音乐秉承的是淡进淡出、藏而不露的处理原则,就是以较为含蓄的方式烘托气氛、营造氛围。为了达到民族风格的效果,有选择的使用了管子、竹笛、琵琶等特色乐器。《黄土地》是当代中国电影史上的一部具有里程碑意义的中国“西部片”,它与西部文学、绘画等一同刮起了新时期中国思想文化历史上的一股“西北风”。其中的音乐部分也与西部风味的流行歌曲等一起形成了中国音乐界的“西北风”潮。

创作于 1987 年的电影音乐《红高粱》,是赵季平与当代著名电影导演张艺谋合作的电影音乐作品,也是确立作曲家中国当代著名作曲家地位的奠基作。在这部电影音乐的创作中,主要采用的是“音响”与“音块”的写法,以构成一种“红的天、红的地、火红的高粱,火红的人生”^①的意境。在谈到这部电影音乐创作情况的时候,作曲家是这么说的:“影片‘我爷爷’和‘我奶奶’野合那场戏里,画片是在高粱地深处,还是轿夫的‘我爷爷’劫持了‘我奶奶’,跪在高粱秆叶铺成的圣坛前,九儿仰天躺下后,充满画面的是一片高粱地和随风狂舞的高粱叶。我为这段设计了用 30 支唢呐,4 支笙,加一座中国大箭鼓模拟人声‘好呵!好呵!’记得在棚里录这段音乐时,录音师都急了:‘过红线了,不能再强了,减一些唢呐吧!’我说,你不要管红线,要的就是这‘躁劲’。等音乐与画片一合成,把

① 赵季平:《电影〈炮打双灯〉的音乐》,《人民音乐》1995 年第 12 期。

录音师、导演和我都震住了，这正是我们想要的痛快淋漓的生命呐喊。”^①为了这个艺术构思，影片中的所有歌曲与配乐都体现出人性的原始野性美感和生命的本然意味。在音乐创作中，赵季平刻意解构了传统电影音乐中由歌唱家作音画分离演唱的手法，所有的歌曲均由非专业歌唱者演唱。其中男女调情的情歌《妹妹曲》以彻底回归原始民歌的方式，完成了一次对柔美动听的传统“民歌”、“情歌”概念的颠覆。不仅如此，还刻意鼓动演唱者姜文（剧中男主角的扮演者）在最后一句中把音“唱破”。《妹妹曲》的旋律来自北方地区民间的劳动号子《打夯歌》，前两个乐句还吸收了“文革”时期流行歌曲的材料，在其后的陈述中还引入了京剧中花脸唱腔的材料。另外，其中的《轿曲》旋律材料来自河南民歌《编花篮》，《酒神曲》前面宣叙性唱段的音乐材料，来自湖南花鼓戏，后面的喊唱乐段则是典型的北方酒令音调。《红高粱》的音乐（尤其是歌曲部分）成为新时期中国流行歌曲界“西北风潮”的始作俑者、引导者，这些具有生命本质力量的歌曲，成为新时期中国流行音乐成熟的标志性作品。

与前面几部作品采用创作手法不同的是，完成于1990年的电影音乐《菊豆》使用的则是音色细腻变化的“白描”手法。之所以如此，是因为作曲家认为剧中的戏剧冲突已经达到饱和的状态，不能再给音乐腾出过多的艺术空间了。为此，赵季平使用一只陶埙独奏来为画面配乐，“白描”似的陶埙独奏演奏的是一首由古老童谣变化而来的旋律，这个童谣以相同的旋律形态反复四次，变奏后停留在不稳定的上方五度调式上，给人以渴望、期盼的感觉。这段音乐如泣如诉、如歌似唱、时隐时现，恰似一个远古的幽灵在向听众倾诉着内心的无限悲凄。剧中表现的是在一个与世隔绝的山村中女主人公悲剧的一生，这条横向进行的旋律线在浓重的影像运动和激烈的戏剧冲突中起到了“画龙点睛”的艺术效果。对此，导演不禁感叹道：“最好的，常常是最简单的。”

创作于1991年的电影音乐《大红灯笼高高挂》采用的是“非常规的乐队组合，非常规的艺术构思，非常规的写法”^②。影片表现的是在一个深宅大院里面四个女人你死我活的争斗，揭示了传统女性难以逃脱的悲剧性命运。作品的基本音乐材料来自京剧西皮流水的〔板头〕部分，影片开始的时候，京剧打击乐队演奏了一段具有〔急急风〕风格的开场锣鼓，

① 赵世民：《赵季平和他的电影音乐》，《音乐生活》1997年第7期。

② 赵季平：《电影〈炮打双灯〉的音乐》，《人民音乐》1995年第12期。

以此暗喻：“戏剧开场了。”不仅如此，作曲家还将这个京剧音乐材料加工成为一个循环往复进行的环形结构旋法的主导音乐动机，由女声合唱队以虚词演唱。循环性的主导动机在反复出现的时候，声部逐渐增厚、音量逐渐加大、主题逐渐变形、材料逐渐扩充、速度逐渐加快、情绪逐渐紧张，给人以无限往复、亦步亦趋、步步进逼的压力感与窒息感。由于这个手法的使用，使得影片的音乐在总体布局上成为以女声虚词合唱音乐为中心的回旋性结构形式：ABACADAE……这个手法形象刻画了电影中令女主人公窒息的生存环境，也深刻地表现了女主人公在这个枯井似的封闭大院中的呻吟、挣扎与抗争。

创作于 1993 年的电影音乐《霸王别姬》，是一部反映京剧艺人悲惨命运的影片。导演陈凯歌是一个学者型的人物，他对音乐的要求具有哲学的高度。在剧中，作曲家以立体思维创作音乐部分，大段地使用复调音乐手法。京胡与交响乐队以远关系调性对置在一起，戏剧打击乐器与正常画面音乐的节奏错位。同时，管弦乐队、京胡、京剧打击乐、箫之间形成相互对立的声部，几个旋律线条时而交织、时而碰撞、时而逆向。其中的京胡声部具有倾诉主人公心声的功能，这个旋律犹如一个饱经沧桑的人在听者耳边的娓娓诉说，人世间的各种磨难与挫折、失意与无奈都被融会到京胡的这段气息悠长的旋律中。打击乐的〔急急风〕与管弦乐队形成竞奏关系，拉宽了乐队的艺术张力场。作曲家在这部电影音乐的创作中，将京剧音乐素材、昆曲音乐素材与管弦乐队的手法有机地融合在一起。这些手法，都为特定的戏剧人物艺术形象的表现、内心世界的刻画，提供了无限的可能性。

创作于 1993 年的电影音乐《炮打双灯》，是赵季平与当代另一位著名导演何平合作的产物。影片讲述的是黄河岸边的一个深宅大院里面主仆之间的爱情故事：爆竹大户的独生女春枝自幼被视为男孩子养育，宅子里面的人都称他为“少爷”。成年以后继承了庞大的家业，走江湖卖年画的牛宝豪情侠义、敢作敢为，闯进了封闭的高墙大院，也闯进了东家封闭多年的“春心”。影片以动态的蒙太奇语言，讲述的就是这样一个离奇古怪的爱情故事。作曲家在自己的创作笔记中为音乐的创作提出了这样的定位：“电影《炮打双灯》强调长制式的气息，这是本片的关键所在，长而流动的气息让人产生一种历史的厚重感和历史推移的大手笔，随着影像的深入，充满情爱的乐队写法应当有超常发挥，这里要和导演

的总体构思同步。”^①作曲家在实际的音乐创作中,就是按照这个创作要求来进行的。电影的蒙太奇语言以缓慢的运动为主,这就为音乐的表现留下了较为充足的空间。近 20 段音乐都是围绕着影片的内容,辅助故事的展开、参与情绪的烘托。为了对自己以往电影音乐模式有所突破,作曲家试图通过管弦乐队的语言来呈示音乐,为此采用了一个双管编制的管弦乐队,通过对管弦乐队丰富音乐色彩和表现能力的发掘,烘托气氛、表现故事。影片中的音乐主题有两个,第一主题是爱情主题,主题的核心只有三个音(一个大二度、一个五度跳进),通过音区的扩充、音型的变化反复、调性的转换,衍生出一系列新的音色、变奏,最后发展成为交响性的乐段。爱情主题由三个层次组成:1. 大笛独白,2. 乐队倾诉,3. 管弦乐队全奏的烘托,三个层次的爱情主题由五声性旋法与多调性思维综合的手法写成。贯穿全曲的爱情主题在片中第一次出现的时候,就暗示了影片的悲剧性风格和主人公的命运:女主人公从远处侧面初遇男主人公的时候,爱情主题轻轻地奏出,暗示着连女主人公自己都未曾觉察的爱情已经悄然降临。随着剧情的展开音乐也获得发展,主奏大笛以向上级进的旋法,与弦乐队大七度和弦的连续进行之间形成了戏剧性的动力感,两者之间时而独奏、时而交织。当感情发展到高潮的时候,乐队以高昂激越的全奏演奏爱情主题及其变形,在长达 6 分钟的这段音乐中,把人物情感的萌动、发展、高潮几个阶段刻画的酣畅淋漓。第二主题是命运主题,这是一个无所不在人类命运的主题形象,成为整部影片的背景性音乐主题,主题以四、五度叠置的方式组成。在故事的发展中,两个主题不断地融合在一起,象征着男女主人公爱情的对话、交织、冲突与融合。在音乐手法方面,作曲家摒弃了传统功能和声手法,以扩充音响的立体空间。采用线性思维为主的对位手段,以捕捉适于民族审美趣味的线性音响运动方式。突破常规的双管组合编制,扩充弦乐队的数量,以获得丰厚、温馨弦乐器音色的支撑等。在后期合成的过程中,导演与作曲家提出了“音乐要化到语言里,语言要融到音乐中”的创作要求,这就使得音乐创作与电影手法达到了高度融合。所以,电影《炮打双灯》的音乐不但起到了烘托气氛、叙述情节的目的,还实现了结构人物关系、表现精神世界等深层次的艺术创作功能。

① 赵季平:《电影〈炮打双灯〉的音乐》,《人民音乐》1995 年第 12 期。

创作于 1999 年世纪之交的《第一交响曲:2000》,是赵季平应北京市人民政府的委约创作的一部题献给首都迎接千禧年贺岁的交响乐作品,作品于 2000 年元旦由谭利华指挥北京交响乐团首演于人民大会堂。这是一部作曲家正式纳入自己作品编号的大型作品之一,作品采用三乐章的结构形式写成:《第一乐章》中的引子以辉煌、灿烂、壮丽的编钟齐鸣和铜管乐器威严、庄重的号角声奏出人们对千禧年的期待和欢呼。之后,呈示部的主部主题由圆号奏出,这个主题象征着人民正以昂扬的热情建设着自己的祖国。之后,由弦乐组以由低而高的旋法奏出了一段深沉、抒情的歌唱主题,寓意对中华民族在 20 世纪中历经百年沧桑的无限感慨与激愤。此后出现的柔板部分,引出了一面古琴的沉吟,低沉的吟哦、徐缓的思虑,表现了传统人文精神在沧桑历程中展现出来的生生不息的民族精神。呈示部的副部主题由圆号奏出,这个具有号角特征的主题具有催人奋进的精神气质。《第二乐章》是一个抒情的慢板乐章,弦乐器以连绵不息的长音和弦作为背景,在此之上引出了悠扬飘逸、娓娓诉说的长笛独奏,长笛的吟唱犹如对中华民族伟大复兴的期待与呼唤。之后,大提琴组以川流不息、一往无前般的气势,引出了第一、二小提琴的深情歌唱。《第三乐章》是一个急速进行的快板乐章,首先由低沉、雄壮的低音长号奏出两个八分音符组成的动机,以此象征着沉重、伟岸历史闸门的开启。弦乐器组以春天般的热情、用急速的快弓奏出循环往复进行的流动性经过乐句。之后,第一乐章的副部主题以变奏的形式再现出来,并赋予这个主题以舞蹈性的节律感。经过拍子的不断变换以后,这个跌宕起伏的舞蹈性乐段引出了壮丽辉煌的合唱部分。在这里,第一乐章呈示部与展开部的主题依次再现出来,经过呈示与展开以后最终发展到高潮的尾声。充满了对未来无限希望的新世纪主题在尾声中终于浮现出来,管弦乐队以辉煌的全奏、合唱队以热情的歌唱欢呼新世纪的到来。《第一交响曲:2000》是作曲家的第一部交响乐作品,作曲家试图以管弦乐队的艺术手法独立地表现有关人类命运、历史文化等诸多严肃问题的思考。但是,由于作曲家长期受到影视音乐习惯思维的影响,在创作这部纯器乐作品的时候,难免暴露出驾驭能力欠缺、独立自由展开能力不足的局限性。

创作于 2000 年的舞剧音乐《大漠孤烟直》,是为民族管弦乐队创作的。这是赵季平与台湾著名舞蹈编导刘凤学合作的产物,舞剧于同年 5

月13日首演于台北。早在1995年的时候,刘凤学就与作曲家达成了合作意向,并于1998年提出了《大漠孤烟直》的创作设想,次年刘凤学与台北市立国乐团的负责人一同来到西安与作曲家谈创作构想:舞剧的创作灵感来自王维的《使自塞上》,舞蹈的意象灵感来自张衡的浑天仪。编导者试图创作一部跨世纪的今人与古人对话的舞蹈交响诗,以展现雄伟的空间结构、壮美的人体动作,表现波澜壮阔的人生境界。与以往先有音乐后编舞蹈的做法不同的是:编导者在此之前就已经将舞蹈创作完毕,并且将拍成的录像交到了作曲家的手上。经过对舞蹈动作的感受和思考,赵季平决定将舞剧音乐按照交响乐四乐章的结构形式来创作,将四幕舞剧分别与四乐章音乐结合起来。《第一幕》由6段舞蹈组合而成,以多主题并列呈现的结构手法写成。在“第一舞段”中采用了悲凉的埙独奏,并将这段独奏作为贯穿性的主题之一多次出现。《第二幕》是舞蹈戏剧性矛盾冲突的展开性部分,编导者在文字提纲中是这样写的:“悲怆——悼9·21大地震。”作曲家以写实的手法,由打击乐器演绎一段震耳欲聋的描绘性乐段,以此刻画地震的恐惧与悲惨,之后作曲家以悲凉、凄楚的埙独奏来表现灾难中人们的痛苦呻吟与呼唤。《第三幕》采用复合三部曲式的结构形式写成,三部曲式的对比性中段出现了一段快板音乐,它的出现为全剧带来了动力感,也使得戏剧的情感变得更为富于变化。《第四幕》是全剧再现性部分,再现了《第一幕》和《第二幕》的音乐主题,在结构上仍然采用对比性三部曲式的结构形式。在这里埙的独奏成为主要音乐主题材料先后出现了两次,为总结全剧的艺术形象起到了核心的作用。埙苍凉、幽暗、呜咽、悲凄的情感色彩,也为表现戏剧的核心艺术构思起到了画龙点睛的表现作用。

创作于2000年的室内乐《关山月》是一部中西乐器混合搭配的小型器乐合奏曲,作品的创作灵感来自出土于古丝绸之路上的乐舞文物——“骑驼乐俑”的动态造型。由于这件文物承载着古代中外文化交流的诸多信息,象征着中外乐舞交流的成就,赵季平就采用了一个象征中外文化交流的乐器组合:盛唐大曲中的代表性乐器——琵琶,能够演奏和声的中国吹奏乐器——笙,西方音乐中善于深沉歌唱的乐器——大提琴,来自佛教文化发源地的打击乐器——塔卜拉鼓。具有不同文化背景的四件乐器,分别承载着古代丝绸之路上的几个文明源头的信息,同时也成为中外文化交流融合的象征。另外,四件乐器分别具有吹奏、拉奏、弹

奏、击奏的四种演奏特征,将它们融合在一起以后,在音乐色彩上已经具备了令人耳目一新的特点。全新的室内乐组合形式,使听众犹如置身于世界古老文明荟萃的万花筒之内,恍若走进古代丝绸之路的漫漫历程,亲历西域之旅的神秘、奇异、瑰丽与艰辛。作品的曲式结构为:A(引子部分)、B(如歌的行板)、C(欢快的舞蹈)、A¹(尾声)。马友友的大提琴以一位世纪老人的沧桑与深沉,时而吟哦、时而思索、时而寻觅,成为一个诗化哲人形象的承载者。琵琶以扫弦的叠置,奏出短促、神奇的和弦,以自己独特的魅力参与不同文化的撞击与交流。笙以丰满、悠长的和声进行,成为其他声部进行的中部支撑者。塔卜拉鼓以密集多变、扑朔迷离的节奏形式,为音乐增添了无限的动力感和奇异的节律性。作曲家在这里以一种融江中西的胆略,把四件不同文化背景的乐器有机地融合到一起,成为在新时代中进行新文化融合的探索性作品。

另外,创作于1992年的电影音乐《秋菊打官司》让人感觉不到作曲的存在,而音乐已经与场景、画面中的自然音响融为一体了,这也正是导演张艺谋在这部纪实影片中所需要的。由于《秋菊打官司》属于纪实性的艺术风格,音乐存在的空间极为狭小。即便如此,作曲家仍然不失时机地插入了一些画龙点睛的配乐。诸如:秋菊每次出门告状前的场景中,作曲家插入了由民间老艺人即兴演唱的陕西“碗碗腔”的花音,那质朴、苍劲的“哎,走着!”既是对秋菊人物形象的塑造,也是对执著、朴实西北民风的刻画。创作于2002年的《大宅门》,也是赵季平影响力比较大的电视剧音乐作品。这是一部反映古都北京一个中医药世家在近现代历史中沧桑演变历史的连续剧。为了形象、准确的塑造这个故事中的历史氛围,作曲家在音乐创作中采用了京剧乐队与管弦乐队相结合的乐队手法,并将京剧乐队作为主导部分,管弦乐队为辅助部分(管弦乐队作为一个感慨性的背景氛围,衬托着其他富于特色的独奏、组合乐器展开陈述)。……

新时期以来走向国际影坛的中国电影音乐中,有很多作品是由赵季平创作的。正如张艺谋所言:“谈及80至90年代中国电影音乐的历史,不能不说赵季平,他就代表了这一阶段的电影音乐,他是这一时期的里程碑和巨匠。”^①之所以如此,是因为赵季平具有赋予映像作品以灵魂的

① 饶余燕:《以生命投入创作的作曲家——赵季平电影音乐初析》,《人民音乐》1996年第5期。

创造能力。对此,他是这样说的:“我觉得电影音乐应该赋予电影以灵魂。虽然音乐看不见摸不着,但它一响你就觉得马上活了。”^①为了实现“赋予映像作品以灵魂”的艺术目的,他经常在创作中以“非常规的乐队、非常规的构思、非常规的写法”来创作自己的电影音乐。这种“非常规”就是大胆地使用西方现代音乐的各种创作手法、大胆地发掘中国传统的民间音乐材料、创造性地将两者按照艺术构思的要求予以融会贯通。

第十五节 自始至终“有调调”——黄安伦

黄安伦(1949~),作曲家、指挥家、音乐教育家、音乐社会活动家,祖籍:广州番禺。

1949年出生于北京的一个音乐家庭,父亲黄飞立是曾经师从作曲大师亨德米特学习的指挥家。5岁的黄安伦便随父母学习钢琴,7岁的时候就已经完成第一部钢琴曲集的创作。当时的中央音乐学院院长马思聪,评论他的作品具“有很丰富的想象力”。1961年进入中央音乐学院附属音乐小学学习钢琴演奏,后升入该院附中钢琴学科,先后师从楼乾妹、邵元信等。1968年自附中毕业后,曾经进入北京军区所属的农场参加劳动,后被分配到北京京剧团工作。后来,黄安伦被“下放”到塞北地区的张家口军垦局的农场参加劳动,在塞北期间知遇了歌剧作曲家陈紫,开始师从这位来自延安的“老革命”学习民间音乐及歌剧作曲,陈紫的学养和创作观念对他的音乐创作产生了重大的影响,使他明白了“扎根民族的土壤、借鉴西方的技术、反映时代的心声”的道理。1976年黄安伦成为中国音乐家协会会员,并被中央歌剧院聘为驻院作曲家。1981年远赴北美留学,先后在多伦多大学、匹兹堡大学及耶鲁大学深造。1983年获英国“圣三一音乐院院士”称号。除了连年赢取全额奖学金外,并在1986年以“最优秀奖”获得耶鲁大学音乐硕士学位。为在海外宣扬中华音乐文化,黄安伦曾连任三届加拿大安大略省“华人音乐协会主席”;还先后被《世界名人录》及《中国百科全书》收入;黄安伦现定居加拿大,并受邀为“加拿大作曲联盟”成员,但他仍自认为是一个中国作曲家。1992年,在中华民族文化促进会主办的“20世纪华人音乐经典评

① 赵世民:《赵季平和他的电影音乐》,《音乐生活》1997年第7期。

选”活动中他创作的芭蕾舞剧音乐《敦煌梦》被推选为“20 世纪华人音乐经典”。

黄安伦的新音乐作品几乎涵盖了专业音乐创作的全部领域,其中包括歌剧、芭蕾舞、电影音乐、合唱、声乐、室内乐、器乐独奏、百老汇音乐剧及 20 余部交响音乐等,堪称作品最多的中国作曲家之一。黄安伦在创作中一直注重在自己的作品中体现出鲜明的时代性,一向注重作品的民族性,并在长期的创作实践中确立了“爱”消弭“恨”、“美”战胜“丑”的主导思想。黄安伦的作品已由世界许多主要交响乐团成功演奏,包括中国及其香港、台湾地区,新加坡、纽约、波士顿、匹兹堡、旧金山、多伦多、温哥华、堪培拉、伦敦及德国的交响乐团等等。他的《舞诗第二号》被定为中国“第一届全国长笛比赛”的指定曲目;他的《舞诗第三号》被指定为“鲁宾斯坦钢琴比赛”的必奏曲目。1996 年,中国钢琴家郎朗以黄安伦的《中国畅想曲第二号》参加“国际青少年柴科夫斯基钢琴比赛”决赛,进而赢得第一名。黄安伦多数作品的乐谱、唱片已经出版。作为一个在北美地区较为知名的音乐教育家,黄安伦的学生频频获得加拿大多伦多区音乐比赛的奖项。作为一位较为活跃的指挥家,黄安伦曾经先后指挥过的乐团有:中国中央乐团、中央歌剧院管弦乐团、中国青年交响乐团、莫斯科俄罗斯管弦乐团、加拿大多伦多华人爱乐乐团、温哥华圣乐团等。

黄安伦 60 年代就开始个人新音乐创作历程,这个时间跨度在同类作曲家中是比较长的。早在 1964 年的时候,他就创作并首演了《钢琴独奏曲三首》(Op. 1)、《对花》等。60 年代的作品还有:《合唱七首》(Op. 2)、大合唱《青青的稻秧接蓝天》(徐庆东作词,1970)、《中国舞曲》(Op. 3,1970)。70 年代的作品主要有:《合唱曲二首》(Op. 10,1970)、《山鹰之歌》(Op. 6)、《钢琴前奏曲十二首》(Op. 5)、钢琴独奏《塞北小曲三十首》(Op. 13)、《中国畅想曲第一号》(Op. 12)、《铜管与乐队曲二首》(Op. 9)、《c 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 21)、钢琴曲《中国畅想曲第二号》(Op. 18a, 1977)、独幕舞剧《列车向着北京开》(Op. 19)、大提琴与钢琴《浪漫曲》、小提琴合奏《三十里铺》、钢琴独奏《夜深沉》(1975)、《b 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 23)、《敦煌古谱四首》(Op. 53)、《交响序曲第一号》(Op. 25a, 1978)、独幕舞剧《卖火柴的小女孩》(Op. 24, 编剧:张敦意)、歌剧《护花神》(Op. 26, 编剧:欧阳逸冰)。80 年代的作品主要有:《第一钢琴三重

奏》(Op. 30)、芭蕾舞剧《敦煌梦》(Op. 29, 编剧:徐庆东)、大提琴与钢琴《舞诗第一号》(Op. 31)、长笛与钢琴《舞诗第二号》(Op. 33, 1981)、《三个和弦的三重奏》(1982)、合唱与管风琴《圣迹可循 The Holy Image I Can Trace》(Op. 34, 布雷克词)、交响诗《剑》(Op. 33, 1984)、《g 小调第一钢琴协奏曲》(Op. 25b, 1984)、《C 大调交响曲》(Op. 25c, 1984)、《复活节大合唱》(Op. 38, 唐佑之词, 1986)、歌剧《岳飞》(Op. 37)、清唱剧《大卫之诗》(Op. 43, 1986)、《舞诗第三号》(Op. 40)、《中国畅想曲第三号》(Op. 46)。90 年代创作的作品主要有:交响诗《巴颜喀拉》(Op. 50)、交响大合唱《千载云山共玄黄》(Op. 52, 陈惟芳词)、《b 调小提琴协奏曲》(Op. 47b)、《第二交响曲》(Op. 47c)等。

创作于 1974 年的钢琴独奏曲《序曲与舞曲》又称为《中国畅想曲 No. 2》。当时正处于“文革”时期,黄安伦受到父亲的指挥学生魏立收集到的自己家乡台湾高山族民歌的吸引,几天后就完成了作品并命名为《中国畅想曲》。由于作品的音乐材料来自台湾,这在当时的社会环境中成为“大逆不道”的行为,黄安伦由此招来抄家、停职反省的厄运。“文革”后,该作由刘诗昆以《序曲与舞曲》命名在民族宫首演,并介绍到国际舞台。从此以后,成为众多钢琴家赢得国际比赛大奖的曲目。1999 年台湾地区钢琴大赛、2002 年中国音乐“金钟奖”等赛事,均以该曲作为决赛曲目。《序曲与舞曲》由“序曲”部分和“舞曲”部分组成,两个部分连续演奏、浑然一体;《序曲》建立在 D 羽调式上,以复合再现三部曲式的结构形式写成。徐缓、抒情的 A 部(1~35 小节)主题由右手奏出,右手的中声部以四分音符的级进予以衬托,左手声部在 D 音上以持续八分音符的切分节奏型做出动力性辅助,主题的三个声部就这样构成了一种韵律歌唱与节律进行的互补关系。B 部(35~85 小节)的情绪由激动发展为一泻千里的激情,第 54 至 72 小节的华彩性乐段,将这种情绪发展到高潮。A¹ 部(86~103 小节)是对 A 部的变化再现,音乐又回到前面徐缓、抒情的氛围中。《舞曲》在速度(不太快的快板)上与《序曲》形成对比,建立在两个音乐主题之上。散板的引子是对高山族鼓声的模拟,具有原始音乐风格的鼓声旋法成为构成整个《舞曲》部分的基本材料,简单的节律贯穿于始终。全曲就在亢奋、炽热、酣畅的气氛中结束。该作以优美流畅的旋律、奔腾不息的节律、热情洋溢的情绪,张扬出作曲家青春勃发、乐观向上的个人风格,成为作曲家早年的代表作,也成为当代中国

钢琴艺术曲库中的保留曲目。

创作于 1978 年的独幕舞剧《卖火柴的小女孩》是根据安徒生的同名童话故事改编的,该作是新时期中国第一批新创作的舞剧作品,由北京芭蕾舞学校与中央歌剧院联合首演,郑小瑛指挥中央歌剧院管弦乐团演奏。作品以浪漫主义的艺术情怀和结构手法,对丹麦著名的童话故事做出了一次中国化的艺术诠释。后来,这部舞剧被英国芭蕾舞大师玛克·芳婷热泪盈眶地赞美道:“非常、非常、非常好!”并立即将该剧拍摄成电影。《卖火柴的小女孩》是黄安伦确立全国影响力的作品之一,也是新时期中国新音乐创作的第一批成果中的代表。创作于 1980 年的三幕芭蕾舞剧《敦煌梦》是历史上第一部由华人创作的敦煌题材的大型音乐作品。后来它被李德伦、韩中杰和郑小瑛等著名指挥家推介到了欧洲、澳洲和美洲。1994 年由莫斯科国家芭蕾舞团与台湾省立交响乐团首演,陈澄雄指挥。李德伦称《敦煌梦》是“1986 年在国外演奏得最多、最成功的中国作品”。1993 年,这部作品被中华民族文化促进会选为“20 世纪华人音乐经典”。

创作于 1981 年的《第一钢琴三重奏》^①是作曲家题献给加拿大挚友傅瑞哲和麦凯兰的作品。完成后由作曲家本人演奏钢琴与张力科(大提琴)、傅小红(小提琴)首演于加拿大的多伦多。由于作品自身具有丰满的激情、感人的旋律、浓郁的民族风格,立刻获得了广泛的欢迎,当地媒体纷纷发表音乐批评家热情洋溢的赞扬文章。作品按照传统重奏作品的结构形式,由三个乐章组成:第一乐章:以奏鸣曲式的结构形式写成,首先是力度对比鲜明、戏剧性强烈的引子部分,具有号角声震撼力的引子动机由钢琴在第一小节奏出并贯穿于乐章的始终,这个动机以“后十六”加附点八分音符加四分音符的节奏形式,具有单刀直入、开门见山的明快感。热情歌唱的主部主题建立在 8 拍上,由钢琴在低音区奏出。建立在 A 大调上的副部,由第 86 小节进入。副部主题有两个,它们的音乐材料取自塞北地区的民间歌曲,徐缓进行、抒情优美的民歌旋律取代了主部主题高亢激越、紧张不安的情绪。副部第一主题具有幻想的色彩,由钢琴以气息悠长、柔弱飘逸、节奏自由的歌唱性旋律奏出。具有抒情气质的副部第二主题的速度更为徐缓、气息更为悠长,大跳音程具有

① 黄安伦《第一钢琴三重奏》,人民音乐出版社 1992 年出版。

塞北民歌的典型特征,两件弦乐器以对话的方式交相辉映着。在展开部中,引子动机在这里被演绎为跳音进行,以此增加作品的跳跃感和动力性。展开部由三个层次组成,每一个层次都比前一个层次升高一个大二度,都是由弱而强、由不安而坚定、由小心翼翼而器宇轩昂。再现部是对呈示部的压缩再现。尾声部分由钢琴首先以极弱的八度震音演奏主部主题的材料,在与两件弦乐器的呼应发展中,演绎了一个由弱而强、由不安而坚定、由小心翼翼而气宇轩昂的发展过程,最后三件乐器以一泻千里的气势结束了第一乐章。徐缓进行的《第二乐章》营造出一个冥思与幻想性的艺术氛围,两把提琴各自轮番演奏着华彩性的乐段,两把提琴的重奏发展到阶段高潮后发出了一声震撼人心的呐喊,此后便结束了第一部分。第二部分回到了徐缓的进行中,最后旋律逐渐下沉、转弱,并在一声无奈的叹息中结束整个乐章。快板的《第三乐章》采用回旋奏鸣曲式的结构形式写成:主部温馨、纯洁、童谣般歌唱的a段,在小提琴波浪音型的伴奏下由钢琴奏出。在主部的b段,小提琴与大提琴交相应着、奏鸣着,使得音乐的情绪逐渐上升,钢琴则以晶莹、轻松的分解和弦予以衬托,随着调性的不断转换,情绪也变得更加活跃,发展到一个高潮后,音乐又回到了a段上进行。……《第一弦乐三重奏》是作曲家进入加拿大以后创作的第一部作品,在作品中充满了创作者对祖国的无限爱恋,对现实人生的无限热爱和对未来理想的热切期望。

创作于1983年的《g小调第一钢琴协奏曲》是作曲家题献给他的挚友——美国钢琴家巴诺维兹的作品。这是一部可以独立演奏,同时也可以作为交响音乐会中的第二部作品,与《交响序曲第一号》、《C大调交响曲》组成一套超大型交响系列作品。作品于1984年在广州首演,巴诺维兹钢琴独奏、赖德悟(加拿大)指挥广州乐团协奏。这是一部无标题的协奏曲,作品体现了作曲家“光明”战胜“黑暗”、“美”战胜“丑”、“正义”战胜“邪恶”的人生价值观念。黄安伦以火热的激情、娴熟的技术较好地体现出这种人生与艺术观。作品由三个乐章组成,《第一乐章》以奏鸣曲式的结构形式写成。引子部分由钢琴奏出沉思性的旋律,旋律的材料来自主部主题。在打击乐器与钢琴组成一个经过性乐段以后,先后引出了D大调威严、庄重的主部主题与对比性的副部主题。这些主题在钢琴声部上陈述出来,由木管乐器和弦乐器予以重复与发展。展开部的第一段加

入了新型的音乐材料,第二段主要发展主部主题的材料,第三段展开引子与主部主题。再现部以倒装再现的形式出现。柔板进行的《第二乐章》采用复合再现三部曲式的结构形式写成,这是一个建立在山歌风味基础上的冥想型乐章。其中的A部是一个再现三段体的结构形式,引子部分言简意赅,弦乐器以加弱音器的形式演奏出具有浓郁民歌风味、抒情伤感的旋律。B部以对比性的材料写成。钢琴进入华彩性的乐段,并进入高潮,最终结束在自由进行的琶音中。A¹部是对A部的变化再现,在钢琴简短的、山歌风味的旋律声中,第二乐章以清新、梦幻般的意境结束。建立在g小调上的《第三乐章》也是以奏鸣曲式的结构形式写成的,贯穿于整个乐章的厚重、深沉的主题材料取自《交响音乐会序曲》主部主题的中间部分。主题先由低音大管演奏,并逐渐地发展为低音弦乐器和木管乐器的卡农乐段,竞相展示的戏剧性动力,为后来的音乐发展提供了基础。作曲家在乐章的调性布局上,也颇费思忖:三个乐章分别建立在c小调、g小调和C大调上,作曲家试图通过这种调性色彩的转化,象征着“光明战胜黑暗”、“正义战胜邪恶”这个哲学命题。

被确定为“鲁宾斯坦钢琴比赛”指定曲目的钢琴独奏《舞诗第三号》,是黄安伦自耶鲁大学毕业以后创作的“舞诗”系列的第三部作品(“舞诗”是作曲家创造的一种由演奏家与舞蹈家同台展示的艺术形式。其中的《舞诗第一号》由长笛与钢琴演奏,《舞诗第二号》由大提琴与钢琴演奏)。作曲家从青年时期与舞蹈演员的接触中留下的形体美感中获得了创作灵感,一直比较喜爱钢琴家与芭蕾双人舞共同出现在舞台上的意境——音乐与舞蹈相得益彰、舞姿与灯光相映成趣。所以,他就创作了这部不但题献给听众而且还题献给舞蹈家的钢琴作品。在创作这部作品之前构思音乐动机的时候,黄安伦在内心深处不但捕捉到了音乐形象,还抓住了视觉形象,这就使得作品具有了丰富的舞蹈性:钢琴音乐不仅是为配合舞蹈的表演,还在揭示着舞蹈形象美的真谛。作品以饱蘸的激情表现了青年人美丽的抽象动态形象、表现了作曲家对生活的无限热爱和向往。由于作品具有辉煌的技术、丰满的激情和流畅的音乐语言等特点,使得《舞诗第三号》成为演奏家音乐会上演率比较高的当代作品。

创作于1998年至1999年间的《c小调第二钢琴协奏曲》(Op. 57)题献给作曲家的挚友钢琴家许斐平。1999年7月4日由许斐平与上海交响乐团在上海音乐厅首演,作曲家本人担任指挥。2001年4月,许斐平

与俄罗斯爱乐乐团合作演奏,指挥为康斯坦丁·克里缅茨。全曲由三个乐章组成,按照传统“快、慢、快”的结构手法构成乐章。《第一乐章》(Allegro assai)由富于动力性的双呈示部开始,简短的华彩乐段在戏剧性冲突较为鲜明的展开部后面插入。乐章在气势恢弘的音响中结束。《第二乐章》(Andante)由具有深沉、凝思风格的三个主题构成。中部是一个气息宽广的展开性乐段,作曲家在这里将具有宗教赞美诗风格的旋律融入其中,使得乐章具有超凡脱俗的精神气质。《第三乐章》(Allegro assai)将豪迈进行的主部主题与抒情的副部主题对比进行,华彩乐段也是在乐章的展开部后插入,使得作品的情绪获得了淋漓尽致的宣泄,乐章在辉煌的尾声中结束。第一与第二钢琴协奏曲诞生时间相隔了15年的距离,在这个时间段里,作曲家的人生价值观念发生了较大的变化:由信奉“正义战胜邪恶”的入世精神,转为颂扬至高无上的上帝。

2005年12月4日,谭利华指挥北京交响乐团与女子乐团联袂在北京中山音乐堂演出了黄安伦创作的《“东方魅力·敦煌”民乐与交响乐音乐会》。为了这场音乐会,黄安伦对自己根据同名芭蕾舞剧编创的《敦煌梦第一组曲》进行了重新创作,将原作中用西方乐器模仿中国民族乐器的部分,全部改编为由民族乐器演奏。还创作了二胡与交响乐《敦煌古谱四首》、民乐与交响乐《水鼓子》等敦煌题材的作品。敦煌艺术中的“飞天”形象家喻户晓,她又被称为“香音神”。“飞天”是满身香馥、美丽的菩萨,是天界只食香火的乐神。由“飞天”所代表的音乐,在敦煌文化中占有重要的地位,敦煌发掘出的音乐古谱,凝聚了敦煌艺术的精华。为了创作敦煌题材的作品,黄安伦对敦煌音乐资料进行了长期的研究。敦煌古谱记载音乐的方式,是用特殊的方块型文字,标示出手指在古琵琶指板上的位置。这种古谱的记载方式,虽然可以让后人推算出旋律的音高,但却没有指示出任何的节奏、速度、强弱和音乐表情。因此,如果不对古谱进行再创作,是无法直接依谱演奏的。黄安伦依照古谱的旋律,对古谱的节奏、速度、强弱和音乐表情等进行了极富想象力,并充分显示才华的再创作。作曲家怀着对敦煌文明的崇敬,将自己对敦煌文明的领悟、对献身敦煌艺术家的敬佩倾注在这些作品中。并尝试将大型交响乐队与民族管弦乐队融为一体,用交响乐的恢弘气势和民族器乐的细腻隽永,再现出“飞天”女神的神韵……。

创作于2006年的钢琴音诗《鼓浪屿》,是应第三届“鼓浪屿艺术节”

及全国青少年钢琴比赛组委会的委约完成的。作曲家在作品中寄托了自己对 2001 年因车祸罹难的钢琴家许斐平的无限怀念之情,他在总谱的首页上深情地写出了这样几个字:“挚友斐平,永恒的怀念。”许斐平就是在鼓浪屿上出生成长起来的钢琴家,作曲家为此作曲的内含情谊不言而喻。黄安伦以奏鸣原则与变奏原则结合起来综合运用的体裁,以鼓浪屿岛上丰厚的人文历史文化素材作为题材,写成了这部《a 小调钢琴变奏曲》。深情歌唱的呈示部主题由钢琴奏出,在此后的变奏部分中,作曲家将主题分解为三个相对独立的动机,分别加以变奏与展开。这种核心材料的分解手法,为作品结构的统一性、音乐材料的丰富性、发展手法的多样性,提供了充分的技术保证。

在光怪陆离的现代音乐面前,黄安伦一直坚守着“有调调”的艺术传统:“在半音阶、全音阶、五声音阶、‘人造’调式、无调式、多调性、十二音体系以及各种五花八门的‘噪音’写作法、‘非乐音’写作甚至‘无音’音乐都已被西方现代作曲家充分发展了的今天,还剩下什么可供我们中国作曲家来创新的呢?”“我自己对此的答案是:坚决举起‘保守派’的旗号。这意味着,不仅‘保持’而且‘固守’于先辈大师留下的一切优秀传统文化之上,而且要在中华民族的五千年传统上寻找出路。”^①立足于“固守”基础上的民族主义语言与浪漫主义激情的融会贯通,是黄安伦音乐风格的总体特征。作曲家以乐观积极的人生态度和清晰易解的艺术风格,与中国其他作曲家形成鲜明的风格互补关系。在当代中国新音乐创作的领域中,黄安伦一直秉承着“有调调”的传统旋律思维。在这种相对传统的手法中,黄安伦以细致入微的手法、充满动力的和声、严谨缜密的复调、色彩鲜明的配器、浓厚的民族气息,赋予作品以器宇轩昂的气质和独特的个人风格。

第十六节 新时期的“《东方红》现象” ——《中国革命之歌》

于 1984 年建国 35 周年前夕完成的大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》,是新时期初期国家有关职能部门集合了首都 70 余家艺术团体

^① 黄安伦:《在传统调式上的多调性横向进行——一种新的现代旋律写作法》,《人民音乐》1985 年第 3 期。

1400 余名音乐、舞蹈、文学、美术工作者，“在中央领导同志的关怀下，……奉献给中华人民共和国建国三十五周年国庆盛典的一份礼物，也是中国的文艺工作者在运用音乐舞蹈形式表现社会主义革命和建设方面所取得的新的成果。”^①是新时期出现的又一个“《东方红》现象”。在谈到《中国革命之歌》诞生的社会条件时，周巍峙是这样说的：“党的十一届三中全会是我党历史上的一个重要转折点，我们的国家由此进入了一个新的历史时期。党的十一届六中全会，对建国以来党的若干历史问题作出了正确的、科学的、实事求是的决议，总结了正反两方面的经验，完成了党在指导思想上的拨乱反正。党的十二大提出了全国人民总的奋斗目标和任务，发出了全面开创社会主义现代化建设新局面的伟大号召，振兴中华之声响彻全国，面向世界，面向未来，十亿人民迈开了新的前进步伐。大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》便是在这种形势下应运而生的。”《中国革命之歌》早在 1982 年 5 月的时候就开始酝酿、筹划，最初拟对《东方红》做出修改，后来因为种种原因决定重新创作一部《中国革命之歌》：“1982 年，邓小平同志谈到音乐舞蹈史诗《东方红》时指出，这种史诗式的大型歌舞，是很好的形象化的党史教材，我们要搞这样的大歌舞。对此，胡耀邦同志表示了最积极的支持，中共中央书记处做出了创作和演出一部新的音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》的决定。”

《中国革命之歌》的创作领导班子基本上都是由当年参加《东方红》创作领导班子的成员，领导小组组长周巍峙，副组长吕朋、魏风、乔羽等，领导小组下面分别设立了音乐、舞蹈、文学、指挥等各个分组的创作机构；其中的音乐组由 13 人组成，时乐濛任组长，陆祖龙、刘文金任副组长，成员有：王竹林、王世光、田丰、刘青、谷建芬、郑路、张丕基、施光南、俞礼纯、舒铁民、曾翔天；指挥小组由严良堃、陈燮阳、聂大明、徐新、胡德风组成；担任交响乐队与合唱队任务的有：原中央乐团、中国人民解放军总政治部歌舞团、中国广播合唱团、中央歌舞团、中央民族乐团、北京电影乐团、北京歌舞团等 10 余个单位的 450 余人；担任独唱、领唱、重唱的歌演唱员有：李谷一、吴雁泽、刘秉义、胡晓平、傅海静、梁宁、关牧村、彭丽媛、高曼华等。

与音乐舞蹈史诗《东方红》相比较而言，这部史诗具有三个难点：首

^① 周巍峙：《壮丽的中国革命历史画卷——关于音乐舞蹈史诗〈中国革命之歌〉的创作和演出》，《红旗》1984 年第 21 期。

先,《中国革命之歌》表现中国革命历史的时间跨度,相对于《东方红》而言拉得更大了,从 1840 年的鸦片战争一直写到 20 世纪 80 年代的中共“十二大”;其次,《东方红》着重表现的是建国之前苦难中国的发展历程,而《中国革命之歌》着重表现的是建国以后特别是十一届三中全会以来社会主义革命和建设的历程;第三,建国以前数十年的斗争历程中,累积了大量的优秀历史歌曲,这些歌曲比较容易地就可以成为《东方红》的核心创作材料,但是在创作《中国革命之歌》的时候应当避免歌曲使用的重复问题,所以仅使用了 7 首历史歌曲,其他的 14 首歌曲都是重新创作(或者是根据历史上的革命民歌改编而来)。

《中国革命之歌》由序幕、五场、尾声,共计有七个组成部分:

《序幕》部分首先响起宏伟、壮丽、辉煌的编钟声,这种声音是具有五千年文明的象征,史诗就是在这种声响中拉开了序幕;庄严肃穆的雕塑幕在编钟声中缓缓拉开,舞台上走出一群朝气蓬勃的姑娘,她们是青春与生命的象征,在古老雄伟的长城前翩翩起舞;为她们伴奏的是合唱《祖国晨曲》,优美、清新的旋律,轻盈、流畅的舞步,象征着祖国大地绽开笑容、万事万物萌发生机,当代中国进入一个崭新的时代。

第一场《五四运动到建党》由《苦难的中国》、《五四运动》、《中国共产党诞生》三段乐舞组成。合唱队唱出深沉、哀婉的无词歌,将观众的想象带入祖国苦难的过去;之后,双管以如泣如诉的旋律倾诉着祖国遭受的欺凌和人民经历的苦难;男中音独唱《望神州》以一位历史老人的口吻讲述着这些苦难:“民遭涂炭苦,国有瓜分愁,多少志士热血流……”;面对于此仁人志士纷纷思索:“中国向何方,真理何处求,谁为砥柱立中流?”于是,五四运动爆发了、中国共产党诞生了,中国革命由此拉开了新的篇章;至此,引出了《南湖的船,党的摇篮》这首具有江南民歌风味的党的颂歌、中国人民希望曙光的颂歌。

第二场《北伐到井冈山会师》由《北伐的号角》、《四一二政变》、《南昌起义》、《井冈山会师》四段乐舞组成。在《北伐的号角》中,首先出现了歌颂武汉三镇民众在黄鹤楼下欢迎北伐军场景的男女声二重唱《观灯》,这段载歌载舞的歌舞段建立在湖北民间音乐的材料上,并以诙谐、幽默的情趣演唱;之后,“四一二”政变爆发,大批共产党人遭到屠杀,舞台上出现了一个女共产党员在慷慨就义之前与孩子告别的场面,女共产党员怀抱着婴儿以女中音的声腔深情地唱出《妈妈就要离去》,这位坚定的革命

者在离开自己的孩子的时刻却“没有遗憾,没有惋惜”,她留给孩子“天地间一腔正气,风雨中一面红旗”。《南昌起义》、《井冈山会师》段落,以现实主义的手法艺术地刻画了这些革命历史事件。

第三场《长征到解放战争》由《长征》、《游击战》、《七大》、《解放战争》四段乐舞组成。《长征》是一个描绘性的段落,表现的是红军战士“爬雪山、过草地”等艰苦卓绝的历程:以军号声鼓舞士兵的红军小号兵挺立在冰山峭壁上,高昂着头颅、手举着军号献出了年轻的生命;面对着被冻成冰人的“塑像”,红军战士仰望着神圣的塑像,深情地哀悼自己的战友,唱起了英雄颂歌《雪山有颗明亮的星》;在《七大》段中,作曲家们采用了具有陕北地区民间音乐《道情》和《秧歌》的材料,创作了热烈欢快的舞蹈音乐和陕北民歌风格的独唱,以此表现根据地军民庆祝共产党第七次全国代表大会召开、领导人与民同乐的情景。

第四场《建国到粉碎“四人帮”》由《开国大典》、《祖国颂》、《白花舞》三段乐舞组成。在《开国大典》中,有一段各个民族喜庆开国大典的组合舞蹈,这段组合舞蹈的音乐分别由侗族、苗族、朝鲜族、维吾尔族、藏族、彝族、傣族、蒙古族,共计8个少数民族与汉族的“花鼓舞”的艺术形式组成,总体情绪热烈向上、艺术风格迥然不同的各民族舞曲片段,成为彰显民族大家庭团结向上的时代风貌、表现祖国开始迎来大发展的象征;为了塑造这种色彩斑斓的艺术氛围,作曲家们使用了一批民族特色乐器——巴乌、俄比、兽骨、双管、新疆唢呐等,这些乐器既活跃了舞台气氛、又丰富了乐队的艺术表现能力。之后出现的合唱《祖国颂》是整部史诗的高潮部分,由刘炽作曲、乔羽作词的《祖国颂》是1957年拍摄的同名宽银幕文献纪录片的主题歌,《祖国颂》以其真挚的情感、健康向上的思想内容和较高的艺术水平,较为形象生动地表现了建国初期人民对祖国壮丽河山的颂扬、对美好未来的无限憧憬之情。《白花舞》是一个新创部分,反映的是1976年举国上下痛悼周恩来、朱德、毛泽东这三位革命家的感人情景;压抑、沉寂的无词混声合唱,将人们的思绪带入“文革”后期的黑暗年代,合唱队以悲痛的情感、哀伤的旋法在向人们讲述着十年浩劫期间人们遭受的磨难、祖国承受的浩劫,然后以悲愤的情绪赞颂着正义的斗士与“四人帮”等邪恶势力展开的斗争……

第五场《从十一届三中全会到十二大》由《三中全会》、《春回大地》、《创业者之歌》、《科学的春天》、《海底焊花》、《钢铁长城》、《幸福的儿童》

等 7 段乐舞组成。《春回大地》是一段具有江南民歌意味的清新优美的音乐,表现的是三中全会以后春回祖国大地、万物生机勃勃的美好景象;女高音独唱曲《科学的春天》以流畅明亮的旋律、鲜明浓郁的时代气息表现了当代中国尊重知识、尊重人才的基本国策,歌颂了当代中国的知识分子立志报国、忘我探索的敬业精神和将一切献给祖国人民的无私境界;其他 5 段乐舞分别以不同的艺术语汇刻画与表现了新时期以来祖国各项事业蓬勃发展和祖国后代健康成长的喜人景象。

《尾声》由合唱曲《向着光辉灿烂的未来前进》组成,歌曲以豪迈、雄壮的时代激情,歌颂了全国各族人民响应中国共产党的“十二大”的号召,高举马克思主义、毛泽东思想的伟大旗帜,为实现四个现代化而努力奋斗的豪迈步伐和革命激情。

整部史诗主要由 21 首歌曲组成,其中有 7 首歌曲采用了原《东方红》史诗中已有的歌曲;为了避免与《东方红》重复使用歌曲数量过大的弊端,创作班子组织创作队伍新创、新选了 15 首歌曲。它们是:表现苦难旧中国的《望神州》,歌颂中国共产党诞生的《南湖的船,党的摇篮》,歌颂北伐胜利的《观灯》,反映“四一二大屠杀”的《妈妈就要离去》,表现井冈山胜利会师的《五百里井冈杜鹃红》,刻画红军长征的《雪山有颗明亮的星》,赞美民族大团结的《金色的凤凰降落在西藏》,歌颂建国初期 17 年建设成就的《祖国颂》,赞美党的十一届三中全会的《迎接中华新的崛起》、《科学家的心愿》、《向着光辉灿烂的未来》,颂扬开创社会主义建设新局面的《春风春雨》、《创业者之歌》、《祖国晨曲》等。这些作品有一些是在台上以载歌载舞的形式予以展开的,有一些是台上或台下以演唱的形式予以呈现的。

《中国革命之歌》的创作人员秉承的是来自《东方红》的创作原则:革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合。为了实现这个目的使用的手段就是:艺术地再现历史的真实。^①但是,在 20 世纪 80 年代市场经济高度开放的时代,这种集体创作模式已经丧失了社会政治、文化的生存基础。1400 余位演职人员除了一小部分人之外,大部分人都已经消弭了为近乎宗教信仰而创作、表演的精神境界。这种政治目的、艺术理想与现实处境之间,形成了巨大的反差,创作出来的艺术“文本”的精神境界

① 晨耕:《艺术地再现历史的真实——观赏学习〈中国革命之歌〉的收获》,《音乐舞蹈研究》1984 年 10 月第 10 期。

与艺术含量是“打了折”的。试图在新时期再造一个“《东方红》现象”，却未能如愿。

能否认为《中国革命之歌》是当代中国“圣典乐舞”“集体创作”模式的终结者呢？

第十七节 异质政体空间的新音乐声

进入 20 世纪的 80 年代以后，随着大陆地区改革开放进程的发展，在新音乐领域与香港、台湾地区原有的开放程度差异已经不复存在。但是，由于政治体制、意识形态的差异性，三个地区在新音乐的观念、手法方面，都有一定的差异性。

以下就根据资料的掌握情况，选取几位有代表性的作曲家予以介绍。

本土精神的现代化——马水龙

马水龙(1939～)，作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家。台湾基隆人。

1939 年出生于台湾北部的“雨港”基隆市的一个中医家庭，基隆“庙口”中日夜上演的“野台戏”，为他留下了深刻的童年记忆。上小学的时候，学校的音乐老师发现了马水龙的音乐才能，鼓励、指导他学习音乐。小学毕业后，马水龙就读于基隆水产学校的初中部、高中部，并在高中一年级的开始学习油画、钢琴和音乐理论。1959 年高中毕业后，考入台湾艺术专科学校音乐科，师从肖而化、许常惠、卢炎等台湾作曲名师学习。1963 年，马水龙以钢琴独奏《回旋曲》入选台北国际妇女会举办的“作曲比赛佳作奖”。同年 3 月，加入许常惠发起组织的“制乐小集”，发表了为女高音、男低音与钢琴而作的《夕暮》。1964 年，以《小提琴与钢琴奏鸣曲》作为毕业提交作品，于台湾艺术专科学校毕业。之后先后任教于基隆中学、崇佑企业专科学校。1967 年，与陈懋良、赖德和等人组成了“向日葵乐会”，定期发表新作。他的钢琴作品《台湾组曲》、《小提琴回旋曲》、《唐诗三首》、《雨港素描》、《弦乐四重奏》都是在这个组织上发表出来的。1971 年完成的《怀乡曲》获得“纪念黄自创作奖”。1972 年，

马水龙获得联邦德国全额奖学金赴西德留学,在里根斯堡音乐学院师从奥斯卡·西格蒙德(Dr. Oskar Sigmund)教授学习作曲。此间创作的作品有:为管风琴而写的《钢琴奏鸣曲》,小提琴与钢琴《对话》,《长笛幻想曲》,根据李白诗谱曲的歌曲《月下独酌》、《夜思》等。1975 年以优异成绩毕业后回到台湾。先后任教于台南家专、东吴大学等。1977 年以交响诗《孔雀东南飞》获得“中山文艺音乐创作奖”,并接受台湾文艺基金会的委约,创作完成了管弦乐《玩灯》。此先后为“云门舞集”创作了舞剧音乐《廖添丁》,为舞蹈家刘凤学创作了《窦娥冤》。荣获“20 世纪华人音乐经典”的《梆笛协奏曲》也是在此期间完成的。1982 年,马水龙担任台湾艺术学院音乐系主任。此后一直到 1994 年,先后担任该院的音乐系主任、教务长、院长等职。其中的 1986 年,应美国国务院“富尔布莱特基金会”之邀,以学者身份赴美研究音乐一年,并于纽约林肯中心等地举行四场个人作品音乐会,从此成为第一位在林肯中心举办整场个人作品音乐会的中国作曲家。此间创作的作品有:为女高音、长笛与九件打击乐器《我是》,为箫与四把大提琴《意与象》,以及《水墨画之冥想》、《九把大提琴》等。卸任台湾艺术学院院长之后,担任亚洲作曲家联盟“中华民国”总会暨“中华民国”作曲家协会理事长等职务。此间创作的作品有:为美国费城华埠 125 周年庆典而作的《美利坚我们的新故乡》、《故乡之歌》,为小提琴、大提琴与竖琴而作的三重奏《祝福》,说唱剧《霸王虞姬》,《琵琶与弦乐四重奏》,钢琴与管弦乐《关渡随想》,合唱与管弦乐队《天佑吾土福尔摩沙》等。马水龙获得的荣誉还有“吴三连文艺创作奖”等。在从事创作活动的同时,还进行理论研究活动,著作有:《对位法理论》(1972)、《十二音作曲法研究》(1976)和《从舞剧(廖添丁)论舞乐之创作》(1982)等。

马水龙的新音乐创作生涯开始于 20 世纪 60 年代,他的主要作品有:钢琴曲《古曲组曲》、《赋格曲二章》(1962)、《台湾组曲》(1965)、《雨港素描》(1969)、《奏鸣曲》(1963),歌曲《怀乡曲》(1971)、《夕暮》(1963),交响诗《孔雀东南飞》(1977),《弦乐四重奏》(1970,获中国现代音乐研究会主办的作曲比赛佳作奖),《幻想曲》(长笛与管弦乐,1975),琵琶曲《水龙吟》(1979),《梆笛协奏曲》,《窦娥冤》(人声、唢呐与打击乐器,1980),《盼》(10 件中国传统乐器合奏曲,1976)、《唢呐与人声》(1976),《清明》

(梆笛、风锣与混声合唱,1979),合唱曲《蓝色的溪水》(1978),《女高音、箫与九件打击乐器》(1985),管弦乐合奏曲《玩灯》(1977)、《晨曦》(1979),以中国民歌改编的合唱曲《小河淌水》、《阿拉木汗》等20余首,舞剧《廖添丁》(1978)等。卸任院长的职务以后,积极从事于许常惠在20世纪60年代成立的“制乐小集”中确立的新音乐推广与发展的事业,主持“春秋乐集”的社团活动,发表了一百余位作曲家的几百部作品。在他的作品中经常体现出作曲家对乡土自然的依恋和对故乡人文传统的皈依情怀,而这种情怀的展示方式又是现代音乐手法。这些,都使他成为“许常惠精神”的传承者。

创作于1969年的钢琴作品《雨港素描》,原名为《钢琴小品四首》,1970年首演于美国的时候改为现名。作品由四个乐章组成:《雨》、《雨港夜景》、《捡贝壳的少女》、《庙口》。其中的第一首《雨》采用再现三段体的结构形式写成,在这里作曲家采用了五声性风格和十二音色彩性综合的手法,表现蒙蒙细雨飘落雨港的景致:A段的和弦建立在琵琶定弦音上,左手以两个纯五度双音的连续交替进行作为伴奏,右手则以八度上行跳进和二度叠置的和弦为雨点飘落的形象化描写旋律。B段是一个对比性的乐段。A¹段是对A段的变化再现,和弦基础与A段相同,不同的是先后顺序。第二首《雨港夜景》采用单一主题的一段体的结构形式写成,主导动机为mi、si、re。在这个主导动机基础上建构起一个具有古筝快速下行扫弦特征的主导动机音型,以这个音型建立起来的快速跑动五声旋律,具有悠扬抒情歌唱的情感特征。第三首《捡贝壳的少女》采用再现三段体的结构形式写成,A段中的右手声部是一段歌唱性的抒情旋律,反复进行的同度与五度分解和弦进行,既是对大海的歌唱,也表现了轻柔的海浪轻轻抚摸岩石的形象。B段是一个以三声中部手法写成的乐段,双手分别以一对三、三对四的节奏型连续进行着,塑造了少女朦胧、动态的美感。A¹段是对A段的变化再现。第四首《庙口》采用再现二段体的结构形式写成,A段以托卡塔的方式演绎着建立在核心音mi、re、si音上的音乐主题。急速进行和热烈的音响,营造出庙口喧闹的气氛和热烈的场景。B段的音乐材料来自庙中的“北管乐”,作曲家以铿锵有力的力度和音型,以八度进行的装饰音来模仿“北管乐”中大锣的音响……《雨港素描》以音画式的手法,刻画与表现了雨港基隆的美丽景致和人文传统,作品从横向旋法到纵向和声,都展现出浓郁的地方风

格和鲜明的时代特征。1976年3月,台湾著名舞蹈家林怀民主持的舞蹈机构——“云门舞集”曾经根据这部钢琴组曲创作舞蹈作品《下雨了》。

创作于1981年11月的《梆笛协奏曲》,是作曲家为梆笛量身定做的一部现代音乐作品,也是获得“20世纪华人音乐经典”荣誉的作品,还是马水龙个人新音乐创作走向成熟的一个标志。作品采用西北地区的民间音调创作而成,作曲家以单一主题发展的手法展开整部作品,主题建立在陕西风格的徵、商调式上。《梆笛协奏曲》由单乐章的结构形式组合而成,曲式结构采用再现的三部曲式。引子部分是一个雄壮的进行板,是中华民族威武不屈、坚忍不拔民族精神的象征;A部是一个活泼的小快板,音乐主题轻松、跳跃,是中华民族乐观、豁达精神的写照;B部是一个柔板部分,音乐的速度缓慢、情绪抒情,表现了作曲家对中华民族悠远、漫长历史的回顾与感慨,音乐主题由A部主题派生而来;A'部也是一个活泼的小快板,是对A部的压缩再现,在配器、结构方面都作出了一定的变化与调整。《梆笛协奏曲》以浓郁的西北民族风格、通俗的音乐语言、凝练的音乐结构、自由变奏的发展手法,成为中国新音乐创作历史上民族管乐协奏的基础性文献。

创作于1985年的为女高音、长笛与打击乐而作的室内乐《我是……》,是作曲家受到台湾现代诗人马森的诗作的启发而创作的。原诗如下:

我是树/我是花/我是泥土
我是风/我是水/我是山谷
一天飞/一天走/一天停驻
一天/我深植在那山谷/那水旁/那泥土
我/不再是树/不再是花/不再是泥土
我/不再是风/不再是水/不再是山谷
我是……

作曲家由诗而联想到艺术与人生,遂选择女高音、长笛与打击乐中的拍板、小鼓、风铃、吊镲、木琴、响木、风锣、定音鼓的组合来展示音乐构思。首先由长笛与打击乐演绎躁动不已的引子部分,之后朗诵的女高音与长笛、打击乐形成问答的进行。进入音乐的主体部分后,女高音由朗诵转

化为吟诵,与长笛、打击乐融汇在一起……

创作于 1989 年的为尺八与四把大提琴而作的室内乐《意与象》,是一部表现中国古代文人意象艺术理念的探索性作品。作曲家将源自于绘画的创作灵感付诸音响组合,在乐谱的扉页上,马水龙借用清人笪重光《画筌》的话语,表述“虚实”、“意象”在艺术中含蕴的空间观念:“实处之妙,皆因虚处而生,也就是无虚不易显实,无空不能存虚。无虚不能成密,无密不能见疏,是以虚实相生,疏密相用。”尺八与大提琴的声部结合在“点”与“线”、“虚”与“实”上,按照中国古代文人艺术的理念作出了富于意味的连接、组合的探索。各个声部通过其中的配器组合达到了“虚实相间”、“虚中有实”、“实中带虚”的艺术效果。作品的开始处,是拨奏、泛音等音效组合成的“点线”块与面。之后,拨奏重音组合成一个偶然性自由乐段。再后,作品进入到有节拍的乐段,经过一段展示后又回到偶然、无节拍的乐段。全曲以不留衔接的痕迹、一气呵成的方式呈现出来。在作品中没有明显的旋律线条、功能和声,取而代之的是自由灵活的声部对应。以非传统手法的音响的浓淡、虚实,表现水墨画的浓淡、疏密。作曲家在题解中指出:“意与象,指的是形象与意境的结合。”显然,形象与意境是艺术的基本表现对象,而中国古代文人则更注重后者的表现。作曲家以现代音乐的创作手法,对中国古代文人审美情趣作出了发掘与表现,其想法是大胆的、构思是新颖的。

创作于 2000 年的为钢琴与管弦乐队而作的《关渡随想》,是一部具有随想曲结构特征的作品。作品以奏鸣曲式的结构形式写成:引子部分(1~13 小节)由低音提琴的^bE 音开始,弦乐器组以由低而高、渐强展开的震音,营造一个动荡的背景。呈示部(14~54 小节)在经过管乐器的过渡乐句以后,引出了下行的钢琴独奏的主部主题;之后,低音弦乐器又以模进的方式再度奏出这个主题。在经过乐队的全奏之后,副部主题从第 35 小节开始由小提琴声部奏出。展开部(55~163 小节)分三个层次以变奏的手法展开呈示部的音乐材料:第一个层次(55~89 小节)先由弦乐队奏出密集织体的背景,在音程关系不变的情况下,将节奏变化为附点音型,并增加了半音音程。第二个层次(90~118 小节)先引入了新材料,之后逐渐地变形展开。第三个层次(119~163 小节)以钢琴的长乐句的独奏引出主题的进一步展开。再现部(164~256 小节)主要是在主题材料上开展,作曲家以丰富的音乐处理手法,对这些材料又做出了

富于新意的新发展。尾声(257~284 小节)部分是对全曲的总结,在辉煌、有力的乐声中全曲干净利落地收束在主和弦上。钢琴与管弦乐队《关渡随想》将奏鸣曲的结构、变奏的手法、随想的理念予以综合,是作曲家进入 21 世纪后在新音乐创作道路上的又一次探索。

作为台湾地区中国新音乐作曲家中重要代表人物的马水龙,以自己的创作实践继承了自许常惠以来的台湾新音乐创作传统,在挖掘传统文化、创新音乐语言、张扬艺术个性等方面,都取得了一定的成就。

新音乐园地的“蚯蚓”^①——屈文中

屈文中(1942. 9. 24~1992. 2. 25),作曲家。原籍:四川省荣昌县。

1942 年 9 月 24 日,屈文中出生于广西壮族自治区桂林市的一个知识分子家庭。父亲屈宏智是国家测绘局的高级工程师,母亲黄茂薇是一位会计师,婶婶和姑母都是专业音乐院校的声乐教授。屈文中在少数民族聚集的西南地区生长,耳濡目染丰富多彩的民间歌舞音乐。1947 年,随家庭迁居北京。小学阶段就开始尝试写作歌曲作品,创作的《早早起》曾经在当时的小校园园里流传,并得到歌曲作家郑律成的赞赏。1952 年开始,师从谢白倩学习作曲。1953 年,进入北京市第五中学读书,开始自学钢琴和音乐理论。1960 年,屈文中考入中央音乐学院作曲系,师随江定仙、陈培勋、萧淑娴、杜鸣心等人学习。1966 年,毕业于中央音乐学院。1968 年,被下放到部队锻炼。1972 年至 1975 年间,进入中国铁路文工团任驻团作曲家。1975 年 10 月以后,屈文中移居香港,专业从事作曲和音乐教育工作。1976 年,先后创作了管弦乐组曲《广东民谣三首》(1.《卖杂货》,2.《思春》,3.《双飞蝴蝶》)、琵琶与管弦乐交响诗《十面埋伏》,作品很快在业内引起广泛好评,并获得 1983 年香港的“金唱片奖”;1977 年,先后创作了合唱组歌《春天的歌》、《家乡的歌》,口琴与乐队《帕米尔绮想曲》(又名《啊!塔吉克》),后者于同年 8 月首演以后获得了广泛欢迎,屈文中也由此获得香港乐坛的肯定与接受。1978 年,创作了管弦乐《帝女花幻想序曲》、诗篇大合唱《黄山,奇美的山》、钢琴组曲

① “蚯蚓”一词,取自屈文中《我的音乐观》中的结语部分,原话是这样的:“作为今时的作曲者,能在中国现代音乐的园地里,做一只小小的蚯蚓亦是快活的——为创作的奇葩开、硕果结、默默地翻松土壤、静静地尽着微不足道的力……”(《中央音乐学院学报》1992 年第 2 期)。

《现代》、钢琴曲集《中国民谣钢琴小品 40 首》、艺术歌曲《西江月》、《春神》、《故乡有条清水河》等。同年,创办并主持“屈文中作曲班”教授作曲。1985 年,受台湾台北市立交响乐团的委约,创作了大型现代歌剧《西厢记》。屈文中的其他新音乐作品还有:箏与钢琴《月儿高》(1986)、钢琴三重奏《乡吟》(1987)、《钢琴即兴曲五首》(1989)、《钢琴前奏曲八首》(1991)、钢琴与管弦乐《战争安魂曲》(1987)、歌剧《天山云雀》(1990)、《大提琴协奏曲》以及一批艺术歌曲等。他的作品曾多次获奖,奖项包括台湾“金鼎奖”之“作曲奖”以及 1983 年度的“香港金唱片奖”等;还著有《音乐技术理论》一书。1992 年,正当屈文中创作《大提琴与管弦乐协奏曲》的时候,先天性脑部病变突然恶化,于 2 月 25 日在台湾不治逝世。

屈文新的新音乐创作历程从 1976 年开始,到他突然辞世,历时只有 16 个春秋。在短暂的创作生涯中,他为中国新音乐历史留下了一批新音乐作品。这些作品在声乐、器乐、歌剧领域均留下了他的探索印记。

在声乐作品中,以艺术歌曲最具有代表性。他的艺术歌曲的篇幅一般都比较长大,这就为艺术表现开拓了充分的空间。旋律的歌唱性是他比较注重的一个方面,这就使得他的歌曲比较受演唱家的欢迎,舞台上的上演率也较高。创作于 1976 年的组歌《李白诗四首》(由混声合唱《白云歌送刘十六归山》、独唱曲《春思》、独唱曲《送友人》、混声合唱《行路难》组成),其中的前三首歌曲表现的是离别、思念的主题,第四首表现的是作曲家个人的人生感怀。在《白云歌送刘十六归山》中,以具有戏曲音乐风格的手法,以现代人的眼光刻画了李白诗歌的意境。创作于 1981 年的《也许》(闻一多词)、《怅惘》(朱自清词)、《故乡有条清水河》(佚名)、《春神》(许建吾)、《雪花的快乐》(徐志摩词)、《我爱这土地》(艾青词)等歌曲,都是有感而发的佳作。这 6 首歌曲受到歌唱家的普遍喜爱,被灌制录音搬上音乐会舞台等。在《故乡有条清水河》中采用具有四川民歌色彩的旋法,倾诉出自己对故乡的无限怀念之情。在花腔独唱曲《春神》中,以大型复合三部曲式的结构形式,表现了冬天已去,春回大地、万象更新的景象。在《雪花的快乐》中,作曲家也是以长大的篇幅、华丽的旋法进行、宽广的音域空间,表现了徐志摩诗歌的意境。在《春神》和《雪花

的快乐》中,他还尝试运用花腔的演唱手法,这种手法的采用对歌曲意境的表达和音乐美感的营造,都起到了积极促进作用。1984年,屈文中将自己在本年度创作的6首现代诗艺术歌曲汇集成册,由台湾乐韵出版社出版了《屈文中艺术歌曲选》。思乡与悲情是他艺术歌曲中的一个重要表现题材,这种情怀主要源自于他客居香港以后对故土、家乡、亲人的思念之情,但是他在表现这种情怀的时候没有颓废与过度感伤,而是充满了健康、向上的情怀。屈文中的艺术歌曲秉承了“五四”新文化运动以来中国艺术歌曲的优良传统,以传统音乐材料和西方现代艺术手法进行创造性的创作活动。其中有的音乐材料来自中国民间歌曲,有的音乐旋法来自“五四”以来的艺术歌曲,有的音乐素材来自中国的传统戏剧,有的音乐手法来自歌剧的咏叹调等。

在声乐作品中,合唱形式的作品也不乏佳作。其中的合唱诗篇《黄山,奇美的山》^①(晏明作词)就是佳作的代表。作品由七个乐章组成,乐章之间不间断地连续演唱。在作品的整体结构方面,为了增强整体感,作曲家将不同的乐章以相同的音乐主题贯通起来。譬如:第一乐章《天都峰,我多想伴着你》与第七乐章《雨后黄山》就是建立在同一个音乐主题上,这种做法使得首尾贯通、整体感鲜明。第三乐章《走……寻……》与第六乐章《雨》也是建立在相同的另一个主题之上的。第二乐章《寻觅》、第四乐章《云海》、第五乐章《散花精舍远眺》分别采用了新的音乐材料写成。这就从整体上构成了A、B、C、D、E、C、A的结构特征。这样做,使得内部乐章之间既有对比、又有统一,作品的整体结构能力得到加强,音乐的“血脉”、“气脉”得以畅通,作品的“肌体”得以有机关联。有趣的是:合唱作品中的第三乐章《走……寻……》和第六乐章《雨》,在原诗中并没有它们的位置,作曲家在这里独出心裁地创作了两个“间插段”,由合唱队只演唱“走”、“寻”、“雨”这些单个的字,通过丰富的音乐组织手法表现主人公山中漫步、怡然自得的心境和外部自然景色的美感。这两个“间插段”的采用,极大地丰富了作品的表现力。在音乐创作手法方面,作曲家创作出符合歌词意境的清新、淳朴的曲调旋律。在此基础上再辅以严谨的结构、形象的音乐语言,独唱、合唱、伴唱、钢琴伴奏的有机组合等,都使得这部合唱诗篇成为作曲家合唱作品中的代表作。该作于

① 屈文中作曲、晏明作词:合唱诗篇《黄山,奇美的山》,乐韵出版社(台北)1991年出版。

1984年获得台湾作曲“金鼎奖”，1985年9月由中央电视台改编、摄制成音乐风光片，以《诗乐合璧黄山情》之名在全国范围内播映。

在器乐作品的创作领域，屈文中以管弦乐作品和钢琴作品为主。钢琴作品的创作，也是屈文中器乐作品中的重要领域。屈文中的钢琴作品根据艺术类型，可以分为无标题的室内性钢琴小品和根据民歌旋律改编的钢琴组曲或小品。前者以《即兴曲五首》、《前奏曲》为代表，这类作品的钢琴织体结构严谨、细致，和声语言新颖而富于色彩性。后者以《中国民谣钢琴小品40首》等为代表，由于这类作品的材料直接取自原生态的民间歌曲，所以它们的音乐风格具有鲜明、浓郁、质朴、率真的民间性和民族性。

管弦乐作品中的代表作，就是交响音诗《十面埋伏》、小提琴与管弦乐队《帝女花幻想序曲》。其中的交响音诗《十面埋伏》是作曲家根据同名古曲改编创作而成的，是他在香港早期创作的代表作。作品采用了琵琶独奏与管弦乐队协奏的艺术形式，全曲由连续演奏的八段音乐组成：《列营》、《吹打》、《进军》、《埋伏》、《楚歌》、《决战》、《乌江》、《奏凯》（其中的《进军》、《楚歌》是原来琵琶古曲中所没有的乐段，作曲家新创作的这两个段落风格上与原来的音乐相互吻合）。在作品结构方面，作曲家采用了中国传统的多段体结构手法与西方组曲手法相结合的新方法，并在作品中植入三个统领全曲的主题材料：第一个是由铜管乐演奏的“号角”主题，第二个是“吹打”主题，第三个是“进行曲”主题。“号角”主题的材料来自原琵琶古曲，是对古战场的描绘与表现。“吹打”主题出现在《吹打》段之内，此后还以变形的方式出现在后面的各个段落中。“进行曲”主题的材料也是取自原来的古曲，作曲家将原材料做出了变形处理，使主题的节奏更富于进行曲的律动感，这个主题在《列营》、《进军》、《决战》等乐段中对音乐形象的塑造起到了积极的推动作用。三个主题从不同的侧面丰富了作品的形象性、动力感，为作品的戏剧性展开提供了艺术能量。

创作于1979年的小提琴与管弦乐队《帝女花幻想序曲》，是以岭南地区家喻户晓的一个美丽的爱情故事（流传于民间的唐朝长平公主的爱情传说，粤剧《帝女花》就是对这个传说的戏剧化演绎）为题材而创作的。作曲家在创作的时候借鉴了粤剧《帝女花》的题材和音乐材料，将作品分为引子和四个不间断连续演奏的段落。它们分别是：《引子》、《树盟》、

《兵劫》、《庵遇》、《香夭》。其中《树盟》中由小提琴独奏的“爱情主题”，来自于原粤剧中的《妆台秋思》的唱段，这个“爱情主题”保留了原乐句唱腔中委婉、深情的艺术气质。作曲家以粤剧音乐材料自己创作了一个表现战乱的音乐主题，将之作为《兵劫》的基本主题，凶狠残暴的“兵劫主题”由管弦乐队齐奏出来，具有摄人心魄的戏剧能量。在《庵遇》、《香夭》中，“爱情主题”分别以不同的变形方式呈现出来，这些变形为爱情悲剧的营造与表现起到了积极的推动作用等。从艺术形式上看，虽然这部作品不属于小提琴协奏曲的性质，但是作曲家将小提琴声部与管弦乐队并驾齐驱，使得它的艺术表现能力获得了充分的发挥。音乐的旋律具有浓郁的民族风格，作品的结构具有剧烈的戏剧性对比，艺术的风格具有鲜明的抒情性气质。《帝女花幻想序曲》继承了自小提琴协奏曲《梁祝》以来的民族小提琴协奏曲的传统，在音乐浪漫性、民族性方面又做出了一定的探索。

屈文中的歌剧作品留下来的有：民谣歌剧《天山云雀》、歌剧《西厢记》。其中的后者曾经在当时的港台地区引起了巨大的轰动效应。歌剧《西厢记》（侯启平编剧，黄莹作词）是根据元代著名戏剧家王实甫的同名戏剧脚本改编创作的大型民族歌剧作品。全剧由四幕五场组成：第一幕《惊艳、寺警》、第二幕《赖婚、相思》、第三幕《幽会、拷红》、第四幕《赴考、送别》。在作品中，屈文中借鉴了中国传统的戏曲艺术形式结构手法和西方歌剧艺术创作观念，并对两者做出了一定的改造和创新。其中的三位主角分别是：崔莺莺（抒情女高音）、红娘（花腔女高音）、张生（抒情男高音）。歌剧的唱腔直接使用欧洲美声唱法，而不是民族唱法，但是音乐的旋律却是建立在五声音阶的基础上。歌剧的伴奏乐队也没有直接采用民族乐器，但是整体的器乐声响效果却充满了浓郁的民族风韵。

屈文中以“蚯蚓”“翻松土壤”的精神，以调性写作的手法、民族风格的探索，为香港地区乃至中国新音乐创作的繁荣与发展，做出了积极的贡献。

都市情怀、现代理念——陈永华

陈永华（1954～），作曲家，音乐教育家，音乐社会活动家。

1954年，陈永华出生于现代化的国际大都市——香港。初中阶段

的陈永华就开始学习演奏吉他、演唱西方歌曲。高中时期的陈永华开始参与天主教堂合唱团演出活动,从此开始受到西方宗教音乐的影响,高中三年级开始学习钢琴。高中毕业以后,考入罗富国教育学院,学习音乐、英语和中文专业。1975年,考入香港中文大学文学院音乐系,从大学三年级开始师从侨居香港的苏格兰音乐家纪大卫(David Gwilt)学习作曲,并经常担任中文大学学生合唱团的指挥。1978年,开始尝试新音乐作品的创作活动,完成了艺术歌曲《虞美人》、为中提琴和钢琴而作的室内乐《谐谑曲》,1979年完成了《第一交响曲》,并从香港中文大学毕业。1980年,陈永华获得了英联邦的奖学金,进入加拿大多伦多大学攻读作曲专业的硕士学位,并成为来自大陆地区作曲家黄安伦的同学。进入多伦多大学攻读硕士学位期间创作的作品主要有:长笛、双簧管、中提琴、吉他四重奏《秋》(1980,该作于次年获得美国双簧管协会作曲比赛的首奖)、五重奏《圆周》(1981)等室内性作品。在这里,陈永华开始思考在自己的新音乐创作中融入中国传统文化的人文精神,并研习中国传统音乐文化、学习古琴演奏艺术等。此后,完成了为两面琵琶、打击乐器与管弦乐队而作的单乐章交响作品《第二交响曲》(1981),并于同年获得了多伦多大学的音乐硕士学位。取得硕士学位后,陈永华又直接师从贝克维斯教授(John Beckwith)继续攻读作曲专业的博士学位。此间创作的作品主要有:为小提琴、大提琴、古筝而作的《三重奏》(1982),钢琴曲《清商变》(1982),为钢琴、女声合唱、小交响乐队而作的《钢琴小协奏曲》(1983),室内乐《花蕾》(1982),管弦乐序曲《庆典》(1984)等。1985年,以为两个管弦乐队而作的《第三交响曲》毕业于多伦多大学音乐学院,并获得博士学位。

学成回国以后,陈永华便一直活跃于香港的新音乐教育与创作领域。并有意识地以自己的创作反映香港的现实生活和历史文化传统。此间创作的作品主要有:室内乐《焦点》(1986)、管弦乐《展示》(1987)、双钢琴曲《印象》(1987)、管弦乐《飞渡》(1988)、室内乐《延续》(1989)、民族管弦乐《节日序曲》(1989)、民族管弦乐《飞云篇》(1990)、管弦乐《晨曦》(1990)、民族管弦乐《升平乐》(1993)、管风琴与乐队《升》(1994)、为四个打击乐而作的《冲击》(1995)、室内乐《相遇》(1996)、第四交响曲《谢恩赞美颂》(1992)、第五交响曲《三国志》(1995)、第六交响曲《九州同》(1996)、交响大合唱《九州同颂》(1997)、管弦乐《关山月》(1998)。为 G

调梆笛、笙、二胡、箏而作的四重奏《逾万山》(2002),为长笛、单簧管与小型民族乐器组合而作的《天苍苍》(2004),为民族管弦乐而作的第七交响曲《长城》(2004)等。1992年开始,陈永华担任香港中文大学文学院副院长、音乐系主任,1993年接任香港作曲家联会主席等社会职务。获得的奖项主要有:管弦乐《飞渡》获亚洲作曲家同盟的“入野义朗纪念奖”(1988),还被推选为“20世纪华人音乐经典”曲目(1993)。由于新音乐创作的成就,被推选为“香港十大杰出青年”(1992)。成为香港管弦乐团首位驻团作曲家(1994~1996)。被特区行政长官董建华委任为“太平绅士”(2001)。第七交响曲《长城》获金帆音乐奖之“最正统音乐作品奖”(2004)等。

陈永华的新音乐创作开始于20世纪70年代的末期,此后便一直处于创作的高产阶段。他是成长于香港并在加拿大接受音乐教育的当代著名新音乐作曲家。由于成长、学习环境的原因,使得他的作品富于浓郁的现代都市气息。进入成年阶段以后,陈永华开始做音乐文化上的“寻根”工作,悉心钻研中国传统音乐理论与文化体系、学习古琴演奏方法等,这些努力可以从他在加学习期间和学成回国以后的作品中体现出来。

完成于1980年的四重奏《秋》,是作曲家进入加拿大读书早期的作品,也是陈永华获得国际乐坛认可的第一部作品。作曲家试图借这部作品表达自己思念家乡的离愁别绪,长笛以幽暗的音色模仿洞箫的气质,双簧管予以呼应、衬托、竞奏,中提琴以悠长深情的旋律歌唱着秋的美丽与惆怅,吉他则以点状的音符流动衬托着以上的这些律动。该作于次年获得美国双簧管协会举办的作曲比赛首奖。1981年完成的《第二交响曲》是为两面琵琶、打击乐器与管弦乐队而创作的单乐章结构的作品。作曲家将琵琶、中国打击乐器——木鱼、梆子等与西方管弦乐队有机地组合起来,使作品具有一种独特的音响色彩。作品建立在无调性的音乐手法之上,由几个不同音乐风格与气质的段落组成。音乐具有浓郁的失落感和虚无主义的情结。创作于1982年的钢琴曲《清商变》由两首钢琴小品组成,它是陈永华对中国传统乐律学理论进行深入研究之后的产物,也是作曲家向中国传统文化之“根”回归的一个重要的标志性作品。作品建立在中国古代的“清商调式”之上,在演奏手法方面模拟古琴的音

响特色和演奏手法。但是,作品的旋律、节拍等,却采用了现代音乐的表现手法:作品没有小节线、拍号,演奏家在实际的演奏中可以做出自由、个性的诠释与展开。

创作于1985年的为两个管弦乐队而作的《第三交响曲》,是作曲家获得多伦多大学博士学位的提交作品。作曲家采用了将一个大型管弦乐队在舞台上被分为两组,每组管弦乐器相对而立、分立左右的排列法,以此获得回响的共鸣效果。作品按照三乐章的结构原则写成,《第一乐章》开始处模仿中国古代“雅乐”的艺术风格,由打击乐的演奏开场,具有庄严肃穆的艺术氛围;之后,由钟琴敲击出四声音阶,表现了作曲家对古代文化的追溯之情;再后,管弦乐队以跳跃进行的节奏手法进入,左右乐队彼此呼应、对比、竞奏;在末乐段中,低音提琴也做出左右回荡的进行,“雅乐”部分的打击乐声部再度重现,乐章在沉稳、厚重的气氛中结束。《第二乐章》开始处是无节拍、自由进行的旋律手法写成的具有神秘色彩的音乐,由铜管乐器奏出下行的具有悲剧性色彩的旋律,弦乐器以滑奏做出情绪和气氛的衬托;乐章的末乐段,则转化为剧烈进行的节拍手法和震撼的管弦乐队效果。《第三乐章》受到中国传统“八音克协”的概念启发,追求“金石丝竹匏土革木”不同材质间的乐器齐奏,产生的和谐效果。具体做法就是:不同材质的乐器在一度或八度上,以不同的节拍形式叠加进来,随着明快的节奏交替进行,音乐的高潮不断出现。中段由四部小提琴及中提琴奏出气息悠长的抒情复调旋律,并将乐队带入鼓号齐鸣的尾声部分。在尾声中,相同乐器左右呼应,将作品推向高潮。《第三交响曲》作为陈永华学习阶段的一个重要总结,在他个人艺术成长的道路上具有重要历史意义。作品以西方现代艺术理念与中国传统文化哲学相互结合,体现出作曲家对中西文化的掌握能力,已经达到了一个娴熟、深谙的新阶段。

创作于1990年的管弦乐《晨曦》,可以说是作曲家配器功力充分展示的一部管弦乐作品。作品描写了大地从黑夜到黎明、再到太阳升起的过程中体现出来的光线和色彩的丰富多彩的变化。作品采用单乐章的结构形式写成,在第一部分中作曲家使用娴熟、细腻的配器手法,描绘了晨曦吐露之前大地之上光、影的变幻情景,弦乐器先以微弱的不协和音程表现大地黑暗的景色,逐渐地转化为协和音程;第二部分采用变奏的手法展开音乐主题,主题首先由低音木管乐器在低音区以低沉、内在的

力度和表情展示,之后逐渐地往高音声部发展,各组乐器也依次加入进来,将这种渐趋热烈的情绪推倒高潮。在这个具有进行曲风格的基本主题基础上,作曲家调动管弦乐队丰富的音乐色彩和表情的表现手法,塑造了大地晨曦吐露、生机纷繁的动人景象。在尾声中,是对大地生机勃勃的肯定与歌颂,在斩钉截铁、气势辉煌的动态音响中,作品以简洁的尾声收束。该作是受加拿大安大略省华人音乐协会委约创作的,作曲家试图通过作品表达这样一个道理:“无论阴云如何密布,弥漫大地,但太阳一定重临驱走一切,生命一定会重现生机。”^①创作于 1995 年的为四位打击乐而作的《冲击》,是受京剧开场锣鼓的启发而创作的。由其中的三位演奏家演奏种类、形制各异的鼓,另一位演奏家演奏形制不同的锣、钹、木鱼;革类、金属类、木质类打击乐器不同音色的瞬间偶合,产生鲜明的音色“冲击”。作曲家就是试图以此借喻:“新事物往往对旧事物带来一定的冲击,在历史、文化、社会上也是如此。20 世纪末,香港受到多方面的冲击,这冲击产生的力量,成为了社会进步的动力。”^②

或许是出于中国听众的审美习惯与中国特殊的国情,从第四交响曲《谢恩赞美颂》(1992)开始,陈永华的交响乐创作开始走向了标题化的道路。这部作品为女高音、男高音、合唱队与管弦乐团而作的标题交响乐作品,是为纪念香港大会堂落成 30 周年,由香港圣乐会委约作曲家创作的。由于香港特殊的政治、宗教环境和作曲家个人的生活经历,通过音乐的形式对主“感恩”,是许多香港人的自觉行为。作曲家在这部作品中使用了非常传统的西方宗教音乐的手法,每个乐段都有非常工整的结构和清晰的调性。作品的歌词选自天主教弥撒仪式中读诵的《谢恩赞美颂》,故作品的名称也为《谢恩赞美颂》。这部交响曲由三个乐章组成:第一乐章《我们赞美主——忠贞的宗徒们——伟大的光荣》采用奏鸣曲式的结构形式写成,首乐段与末乐段使用了赋格手法,在庄严神圣的合唱乐声中作品拉开了序幕;中段以齐唱和圣咏为主,有一段圣咏是对中世纪“格里高利圣咏”风格的模仿;乐章后段又回到前面的合唱部分,使乐章在庄严神圣的音乐氛围中结束。第二乐章《荣耀的君王——你坐在圣父之右——我们恳求您》采用再现的三部曲式结构形式写成,乐章先从慢板的男女声二重唱开始,人声以真挚的情感和优美的旋律分别演唱了

① 自《陈永华管弦乐作品》CD 封面作品介绍,香港雨果唱片公司 1994 年出版发行。

② 自《九州同》CD 封面作品介绍,香港雨果唱片公司 1999 年出版发行。

《荣耀的君王》、《我们恳求您》等圣诗内容。第三乐章《每日称颂您——求您坚强我们——我们全信您——拯救我们》从管风琴的独奏引子开始,之后由男高音和女高音领唱出:“上主,求您今天坚强我们,使免于罪恶。”在这里,作曲家以男高音声部代表教宗,以合唱队代表广大信众;在乐章结束前,合唱队以齐唱的形式演唱出教皇格里高利一世的祷文《拯救我们》:“上主,求您从一切灾祸中拯救我们,赐我们今世平安。”在尾声中,管弦乐队再现了第一乐章的主题,使得作品具有整体的结构感。

创作于1995年的第五交响曲《三国志》,是为双乐队而作的三乐章管弦乐的标题作品,也是受香港管弦乐团的委约而创作的。作曲家自幼就爱看“三国”系列小说及传奇故事,并至今还在反复研读。当时的香港社会正面临着“九七回归”这个重大的社会事件,受到古典小说《三国演义》开始句“话说天下大势,分久必合,合久必分”的启发,陈永华创作了这部反映“九七回归”题材的交响乐作品,以此表达自己对祖国两岸三地“分久必合”未来的憧憬与信心。在乐队组合方面,作曲家再次使用了在《第三交响曲》中的双乐队对称排列的方法。第一乐章(精神抖擞的中板—有节奏的稍快板)从一个宽阔、厚重的主题进入,寓意中国古老历史的辉煌、文化的璀璨。之后,呈现出一个稍快板的对话式的主题,并在这个主题的陈述中插入了金戈铁马齐鸣的军队形象,寓意国家的灾难和民族遭受到的蹂躏。在经过一个平和进行的乐段之后,乐队奏出了对位进行的再现部分。之后,回到宽阔、厚重的主题上结束乐章。第二乐章(神秘的缓板)建立在赋格乐段的基础上,缓慢进行的抒情主题由弦乐队奏出,之后插入绵延起伏的自由乐段。赋格主题随后以原型、反向、增值的形式在双卡农曲中再度呈现出来,寓意各种纷争在“和而不同”理念的统领下趋于一统。第三乐章(庄严的缓板—生机勃勃的稍快板)首先从缓慢进行的和弦变形进行开始,营造出典礼的氛围。之后的稍快板的音乐主题建立在 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 拍的基础上,以此寓意香港“九七回归”这个重大的历史事件,从而形成了“'97主题”。这个稍快板的主题在其后的发展中,演变为二部、三部进行的卡农曲,在激情与辉煌的气氛中,全曲结束在光辉灿烂、胜利凯旋风格的旋律和E大调的主和弦上。《三国志》具有鲜明的政治寓意,作品采用非直接描述的手法,表现了祖国分裂为“两岸三地”的历史现实,彰显了作曲家祈求国泰民安、九州一统的爱国主义精神。另外,创作于1996年的第六交响曲《九州同》,以及其后创作的交响

大合唱《九州同颂》(1997),管弦乐《关山月》(1998),为民族管弦乐而作的第七交响曲《长城》(2004)等,也都是基于这种标题艺术的创作观念创作而成的。

陈永华是香港地区新音乐创作领域中具有旺盛的创作精力和突出创作才能的作曲家,他的作品充满了鲜明的都市情怀、娴熟的现代技法。并且在中期的创作中开始注重挖掘中国传统文化的菁华、表现乐观向上的民族精神、歌颂蒸蒸日上的中华民族。

第十八节 新时期新音乐成果的历史建树及局限

新时期的中国总体上看是一个思想上“解放”、行为上“改革”、“开放”的时代。

具体到中国新音乐领域,则体现为“返本开新”与“面向世界”。

所谓的“返本”就是:返“五四”新文化运动之本、返中国传统文化菁华之本;接续“五四”新文化运动秉承的为“启蒙”、为“救亡”也“艺术”的文化精神,回归中国传统文化中以“儒、道、释”为代表的人文精神。

所谓的“面向世界”就是:面向综合国力呈现为强势的西方主流社会这个世界;具体做法就是:将西方现代音乐的各个流派、各色技法都被“拿来”为“我”所用,成为新音乐创作的基本技术资源。

基于这种总体特征的分析,从新时期中国新音乐流派的结构力学特征方面看,这个历史时段的新音乐呈现为“三足鼎立”的特点。“三足”从文化品格上看,可分为:以专业作曲家为主体的“学院派”,以主流意识形态统领的“主流派”,以大众流行音乐创作与传播群体为代表的“大众派”。“三足”从意识形态上看,可分为:以“启蒙精神”作为自己创作与批评理想归属的“启蒙派”,以“救亡理念”作为自己创作与批评标准的“救亡派”,以“艺术自律”作为自己创作与批评终极目标的“自律派”。诚然,这种学术流派的分化只是理论层面的(理论研究的思维定势与习惯方法,就是将纷繁的研究对象界予以类型化、体系化)。因为在实际的音乐“人”、“事”、“作”的呈现与展开中,绝大多数情况下表现为三种元素的综合体。

无论从“质”、还是从“量”上看,新时期的新音乐创作在 20 世纪中国

整体音乐文化建设中所取得的成就,可以说是“空前”的。

这些成就总体概略起来,可归纳为以下几点:

首先,重新接续了被战争时期、“文革”时期切断了 20 世纪初期确立的新音乐创作传统。新时期的专业音乐创作、专业作曲家重新复归于 20 世纪初期、中期(主要是“五四”新文化运动以及战争时期)以来确立的新音乐传统。萧友梅的器乐作品,赵元任的民族风格的艺术歌曲,刘天华的现代风格的民族器乐,青主表现“小资”内在情怀的艺术歌曲,黎锦晖的大众流行歌舞作品,黄自、吴伯超的器乐作品与声乐作品,谭小麟简洁、凝练的歌曲与小型器乐曲,冼星海饱含民族主义激情的抗战歌曲,马思聪具有浪漫主义与民族主义风格的器乐作品等,在这个时代中都被继承下来并被发扬光大。不仅如此,“新潮音乐”家群体对创作技法、思想内涵、艺术创新方面做出的创新性探索,远远地超出了他们的先辈。

其次,涌现出一大批可以走向世界、彰显民族风格与个人色彩的新音乐作曲家。这批作曲家(本章及其前面的其他章节涉及或未被涉及的作曲家们)以敏锐的时代触觉、深邃的辨析能力、超凡的创作技巧、新颖的创作理念等,在新时期短短的十余年之内迅速地成长为立足中国、面向世界的新音乐家群体。其影响能力可以超越于时代和地域,走入历史与未来。他们之所以成功的秘诀,均不超乎民族性、现代性、个性的有机综合。

再次,丰厚了新音乐创作的艺术品类、拓展了新音乐创作的生存空间。这个时期内的新音乐家们,以其充满活力的创造性的开拓能力,在对以往已经出现过的音乐体裁、艺术题材进行全方位深入涉及的同时,还以开拓性的精神,面向以往从未涉及过的题材与体裁。一时间,西方社会存在着的各类音乐体裁、中国社会历史与现实中出现过的各类题材,都成为新音乐家进行创作和表现的对象。在这方面,以“学院派”中的“新潮音乐”和以流行音乐为代表的“大众派”为代表。以中央音乐学院作曲系 1977 级为代表的“新潮音乐”群体,将西方现代音乐创作手法迅速、全面地“拿来”为我所用,对中国传统古老文化题材做出大胆的挖掘与表现。一时间,既古老又具有时代精神、既新颖又似曾相识的新音乐作品如雨后春笋般涌现出来,整个中国音乐界为之一振。以“西北风”为代表的大众流行音乐界是另一个崛起的“一元”,他们的创造性就在于:以西方现代流行音乐的传播模式、以当代大众艺术的文化精神、以批

判现实主义的人世情怀、以传统民歌的基础旋法、以存在主义的人文关怀等艺术手法与文化观念,对自黎锦晖以来确立的中国大众流行音乐的传统,做出了全面的现代化转型。使得当代中国的大众流行音乐最终走出了“模仿”境外港台地区,乃至“抄袭”西方主流世界的“怪圈”。迅速地成长为张扬人文精神、娱乐大众生活、引领时代潮流的主流艺术品种。

复次,深化了新音乐创作的思想内涵、拓宽了新音乐创作的技术手法。中国的新音乐自 20 世纪初叶诞生以来,在随后的每个历史时期内,在思想内涵、技术手法方面,均获得了一定程度上的深化与拓展。但是,新时期在“质”和“量”方面取得的突破与收获,远甚于此前的各个时期。朱践耳、王西麟的交响乐作品在思想内涵、技术手法上取得的成果,金湘、郭文景在新歌剧领域的新探索,瞿小松、汪立三在室内作品创作领域做出的新尝试,以及谭盾、陈怡、周龙、叶小纲、何训田、杨立青、赵季平等人在各自领域中取得的新突破等等,都是以思想内涵的深化和创作手法的拓宽为基础的。

.....

毋庸置疑的是,在取得“空前”的发展与成就的背后,也伴生着“空前”的局限与危机。总体概略看来,这种局限与危机有如下几点。

首先,在对被战争时期、“文革”时期切断了 20 世纪初期确立的新音乐创作传统进行接续的时候,也继承了在这个历史阶段出现的“崇洋媚外”、“西方中心论”的弊端。众所周知,新音乐的诞生源于政治家对音乐艺术社会功能的需要,20 世纪初期的政治家及社会贤达中普遍存在着“崇洋媚外”、“西方中心论”的心理定势,这种社会心理必定也渗透到当时的新音乐领域内。学堂乐歌时期、“五四”新文化运动时期的新音乐家在这方面的有关偏执的论述,^①就是这种社会心理的折射。新时期的新音乐家群体也或多或少地存有这种心理,在“学院派”以及流行音乐领域,较为普遍地存在着“惟新是崇”、“惟西方现代派马首是瞻”的群体文化心理,当代某位西方流行的歌手“当红”或某位西方作曲家受追捧的时候,在国内必定会有一批从业者“趋之若鹜”。当时,中央音乐学院图书馆内曾经一度出现过当代某几位著名的西方作曲家的作品乐谱一经“上

^① 有关当时“崇洋媚外”的论述,请参见本人拙著《20 世纪中国音乐批评导论》第一章、第二章中的有关内容。人民音乐出版社 2002 年 10 月第 1 版。

架”，立刻就被院内学生或老师“抢先”借出、长期不还的现象。这样做来，无非是试图以此达到资料的“垄断”，他人难以“涉足”之目的。

其次，在涌现出一大批可以走向世界的新音乐作曲家的同时，以在西方主流艺术舞台获得“青睐”为目的的“猎奇”性创作，以展现中国“尿壶”文化为旨归的展演活动，也或多或少的存在着。这种“人”或“事”的出现对中国新音乐的整体建设所产生的消极影响，是无需赘言的。

再次，在深化新音乐创作的思想内涵、拓宽新音乐创作的技术手法的同时，伴生着的难以超越的局限就是：文化思想的玄奥、艺术观念的雷同、创作手法的抄袭等弊端。文化思想的“玄奥”、“诡譎”问题，在以“新潮音乐”群体为主的“学院派”创作中表现得尤为突出，其中的一些作品存在着在技法上“故弄玄虚”，在情感上“无病呻吟”的弊端；艺术观念的雷同问题，在专业音乐创作与流行音乐的创作与表演领域内也普遍存在着，这种雷同不仅体现在国内同类创作上的雷同，与西方世界的同类创作相比较而言，也存在着雷同问题；创作手法的抄袭问题在以上两个领域内是一个较为突出的现象，对此问题有关的研究者已经做出过一些引述，前面提到的资料“垄断”做法本身，就是这种现象的一个外部症结。

复次，在对作曲家主体意识进行保护的同时，伴生出了个别成员自我意识极度膨胀的问题。这类问题引发的弊端就是：无视艺术家的社会责任与历史使命，一味地沉溺于个人自我价值的实现和个人私欲的满足。在这类人看来：弘扬艺术家的主体意识，就可以“为所欲为”。这种弊端从根本上局限了多元化音乐创作的繁荣，也摧残了社会音乐生活的健康肌体。如何在保障作曲家的主体意识不受侵犯的同时，又能够以音乐批评的调节方式，使他们的创作走向文化内涵的深厚、内在情感的通达、技法运用的简明等健康路途？这是当代中国新音乐创作、批评与研究领域里亟待解决的理论与现实问题。

又次，大众流行音乐的先天性“痼疾”——“媚俗”问题。从人类音乐文化发生学的角度上看，大众流行音乐发生与发展的根本动力，来自于对大多数人的内在情欲的满足。由于这类音乐与社会的市场经济有着密切的关系，从业者为了自身的经济利益，也经常会对大众做出“媚俗”的行为，这样也就助长了这种内在危险欲望膨胀的势头。譬如：1988年中期“西北风”戛然而止，以迟志强《悔恨的泪》为代表的“囚歌”风，以《大冲击、大流行》、《葡萄皮》为代表的俚俗歌曲风潮，以“荒诞歌曲”为代表

的流行歌曲“时尚”，彻底葬送了新时期流行歌曲欣欣向荣的局面。流行音乐也由此迅速跌入低谷。导致这种弊端出现的原因，不外乎“媚俗”痼疾的扩大化。

总之，新时期是一个生机勃勃的时代。新时期的中国新音乐创作是继“五四”新文化运动之后的第二个“黄金阶段”。新音乐作曲家群体在这个时段中所开拓的创作空间，相对于此前 20 世纪中的其他时段来看，都是极为宽广的；所取得的艺术成就也是极为丰富的；所遇到的理论难题也是极为棘手的。这都为下一个时段留下了众多的挑战与困惑，也留下了无数的机遇和更为广阔的发展空间。

第七章 后新时期的中国新音乐 (1989~)

“后新时期”^①是指 1989 年下半年至今以来的历史阶段。这个阶段在史学界也被称之为“20 世纪 90 年代”，或将之与 1977 年至 1989 年的“新时期”并合起来。根据这个历史阶段的文化属性，笔者使用“后新时期”这个时段分划术语。这个时期的文化艺术领域，出现了很多富于特色的新的艺术现象、文化景观与批评观念。

“后新时期”与“新时期”那种只围绕着某几个“中心”而展开艺术创作、论争的特征相比较而言，出现的新特征就是：只有“热点”，而没有“中心”。具体到艺术创作、批评方面，旧有的“中心”被“解构”了，新的“中心”也不可能再“建构”起来了；政党意识形态的绝对权威性降低了，社会经济规律的相对权威性则凸现了。于是乎，以“三足鼎立”^②为基础的“后新时期”多元新音乐艺术创作与发展的蓝图，就这样展现在国人面前。

① 关于“后新时期”这个历史分化方式，笔者在本人拙著：《20 世纪中国音乐批评导论》（人民音乐出版社 2002 年 10 月出版）《绪言》中的注释⑭（第 10 页）中是这样解释的：“‘后新时期’是本人参照文学界的分划方式并根据中国当代音乐批评观念的自身特点而采用的一种时段分划方法。学理依据是自 1989 年以来当代音乐批评界的批评观念与话语相对于以前，都发生了深刻的变化。”这个诠释，针对当代新音乐历史的书写而言，仍然适用。

② “三足鼎立”在这里是一个借寓。它是指此时的三个主要艺术观念，它们分别是：以“主旋律”为代表的官方艺术批评观念；以大众、流行艺术批评观念为代表的民众艺术批评观念；以“学院派”为代表的“精英艺术”批评观念。当然，这种划分只是相对意义上的。许多时候，它们是呈现为一种综合或“你中有我”、“我中有你”的态势的。——明言：《20 世纪中国音乐批评导论》，第 496 页，注释②。

第一节 后新时期中国新音乐的文化生态

自 1989 年以后,中国的文化艺术进程开始进入一个新的历史时期。中国社会整体开始放弃人文艺术理想等这些看似不现实的东西,努力地、一味地追逐物质经济利益。经济领域的充分“市场化”,使得艺术家们感觉到自己已经不再是社会意识形态领域的“精英”,更不再是社会的“启蒙者”与“引导者”。主流意识形态对艺术创作与批评的钳制相对放松,社会民众对艺术的“期待值”也开始逐渐降低(或“弱化”),文化艺术在变化多端的经济社会中越来越被边缘化、非主流化。失去关注的艺术家们,似乎进入了一个空前“自由”的时代。就是在这个时代,艺术家群体普遍感受到的是异乎寻常的失落。与新时期艺术家站在社会前沿,处于“训导社会”、“启蒙社会”、“指点江山、激扬文字”的居高临下的地位相反,到了后新时期,艺术家们被无情地“边缘化”了。

进入 90 年代以后,随着邓小平的“不争论”口号的提出,人们对社会的民主政治等问题的热情渐趋淡化。与之相对的是社会经济中心地位的确立,在这种大氛围的影响下,人的价值观念、思维模式、行为规范等都发生了根本的变化。传统的文化观念迅速地转化乃至蜕变,文化的世俗化进程逐渐加快。

于是,只有娱乐功能、没有政治色彩的文化艺术乘虚而入,大众文化迅速地占领文化市场。琼瑶、三毛、席慕容、汪国真以及 20 世纪 20 至 30 年代盛行的周作人、林语堂、梁实秋等“躲避崇高”、“风花雪月”式的闲适性小品,开始畅行于世。80 年代后期,以“贬斥”青年知识分子、歌颂普通民众道德风尚为主旨的电视连续剧《渴望》,在中国大地受到热烈的欢迎。知识分子在被“边缘化”的同时,又受到无情的“奚落”。大众艺术在被推向了市场的同时,自然而然地也切断了它的“启蒙主义”人文意识的“充实”进程。在这种现实的处境中,部分艺术家清醒地意识到了自我的社会定位,在极度的骚动以后,便静下心来做自己“力所能及”的事。“知识分子一反舍我其谁的强烈的人世情怀,而返身退回了书斋”,“从

‘广场’退回了‘岗位’”^①。在这种心理定势确立以后，他们首先做的是把中国的艺术理论与世界艺术思潮做深入的学术性研究，并努力地使它们之间实现一体化。此时，在“现代”名词前面缀以“后”字的理论，逐渐地成为艺术理论界的热点。一时间，西方的“后现代主义”、“后殖民主义”与“国产”的“后新时期”理论话语陈述与观念解析畅行于世。有人认为：西方后现代主义所具有的“后现代性”，“作为一种来自西方的阐释代码，正可以直接地用于对‘后新时期’文化特征加以探索”^②。艺术理论界在经过了新时期的热烈与沉寂以后，似乎又找回了自己的关注热点。1989年末至1992年间，也曾经出现过一个大的曲折过程，“极左”思潮在这个时间内开始回潮，对思想解放运动的“反思”、“重估”等活动，成为这种回潮的集中体现。

“市场经济从发生那一天起，就预示了传统人文知识分子必然面临的窘迫”^③。作为对残酷的社会现实的报复，一类人选择了自我的沉沦。“短时间里，他们几乎集体上演了一场‘天鹅之死’。最典型的就是贾平凹的《废都》在1993年的出版”^④。人文知识分子从“生命中不可承受之重”的“重压”之下，一下子又飞上了“生命中不可承受之轻”^⑤的“天空”之上。无着落的“飘浮感”不时地吞噬着他们。一些富于才华的人文知识分子选择了随波逐流与自我沦丧，似乎只有这样才能在喧嚣的尘世生活中，躲避自我意识失落以后的悲凉感和失败感。

进入90年代中期以后，一些不甘心的艺术家与理论家们试图崛起自己的批评意识。关于人文精神的探讨和对“文化保守主义”的争论，便成为一个新的文化艺术理论探索的热点。面对市场经济对人性的严重桎梏，艺术家们开始呼唤“失落的人文精神”，开始重新欣赏“文化保守主义”。他们针对90年代以来人文精神淡化、人类被异化为物这种严酷的现实，大胆地批判物欲横流、人心浮躁、社会腐化等现实丑恶现象。1993年以后，

① 孟繁华：《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》，第12页。今日中国出版社，1997年9月第1版。

② 张颐武：《论“新状态”文学——90年代文学新取向》，《文艺争鸣》1994年第3期。

③ 孟繁华：《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》，第16页。

④ 同③。

⑤ “生命中不可承受之轻”是昆德拉一篇小说的名称，他以此来描写人在失去信仰之后的“无着感”。笔者依此类推，以“生命中不可承受之重”来表示人过度的宗教、政治等信仰压力。两者都是极端化的，不利于人的生存。

随着西方民族主义文化观念的全面引入与消化吸收,伴着“精英主义”文化批评观念的逐渐式微,在中国大地上出现了一股“国学”热潮,人们开始重新把注视的目光投入自己固有的文化遗存,开始欣赏“五四”时期的“文化保守主义”观念及其代表人物,他们试图在返本归根的过程中获得某些精神的慰藉。这种“新文化保守主义”的特征是:放弃激进的批判精神,运行温和、稳定的话语系统;放弃对共同处境的忧虑,开始转为对个体境遇的关怀和思考;不再追求终极目标、终极价值、崇高信仰,更关心具体的、局部的问题的解决。

第二节 大器晚成一“文人”——陈其钢

陈其钢(1951. 8. 28~),作曲家,音乐活动家;原名:陈牛牛。

1951年8月28日,陈其钢出生于上海市的一个艺术氛围极为浓厚的家庭,父亲陈叔亮是中国当代著名书画家,母亲肖远是一位音乐教师,后随家庭迁入北京。青少年成长环境中,厚重的艺术氛围为陈其钢提供了充分的成长条件,父亲除了教授陈其钢书画艺术外,还经常带着陈其钢到长安戏院听京戏。1964年,考入中央音乐学院附中主修单簧管演奏专业;1973年进入浙江省歌舞团担任乐队演奏员,1975年开始涉足乐队指挥和作曲领域;1977年,考入中央音乐学院作曲系,师从罗忠镕教授。1983年,以全优成绩毕业。同年以第一名成绩考取教育部公派出国研究生,次年赴法国留学。1984年,陈其钢获得当代音乐大师梅西安的赏识,破例成为他的关门弟子。之后的连续四年,陈其钢都获得法国政府颁发的全额奖学金。梅西安在世时曾经这样评价这位弟子:“异常的聪明和极好的内心听觉使他很快领会了欧洲音乐和那些被称为‘先锋派’的音乐。我认真地读过他所有的作品,可以说,这些作品表现出一种真正的创造和极高的才能以及中国人的思维方式与欧洲音乐构思的完美融合,自1985年以来他所写的所有作品,无论在其构思,诗意和乐器法等方面都非常出色。我期望陈其钢获得极大的成功,因为他是当之无愧的。”^①

① 转引自:朱子《陈其钢:音乐变腴腴为飞扬》,《北京电视周刊》2002年第41期,10月7日出版。

作为中央音乐学院作曲系 1977 级中的一员,陈其钢与其他同学相比较而言“出道”的时间较晚(直到 20 世纪的 90 年代,陈其钢才从新音乐创作领域的激烈竞争中浮现出来)。相对于他人,陈其钢是一位能“沉得下去”的人。80 年代初期正是“新潮音乐”风起云涌的时期,班上的其他同学几乎都在风风火火地举办个人专场音乐会。面对与此,陈其钢却泰然自若地反其道而行之,潜心于基础学科的钻研与相关理论的充实工作。他的这种不急于求成的人生态度,为他后来的“大器晚成”,打下了丰厚的技术基础和丰厚的人文素养。

近年来先后获得的荣誉主要有:1988 年,以“优秀”的成绩相继取得巴黎大学的硕士学位和巴黎音乐师范学院高级作曲文凭。1987 年、1991 年,连续两次为法国现代音乐研究所聘为作曲研究员。1986 年,获法国第二届国际单簧管节作曲国际比赛第一名;1987 年,受法国国家广播公司委托创作《梦之旅》;1988 年,获德国达姆施塔特第 34 届夏季国际音乐节“奖学金奖”;意大利第 27 届 Triest 国际交响乐作品国际比赛特别奖;1991 年,获法国音乐版权组织(SACEM)颁发的 Herve Dugardin 年度奖;1992 年,在 Saint-Remy-de-Provence 管风琴作品国际比赛获特别奖;荣获“梅狄西斯庄园——墙外奖”;1993~1997 年,四次应邀出任台湾国际作曲研习营教授;1994 年,任“入野国际作曲比赛”评委;1995 年,担任法国国家广播公司现代音乐顾问;担任里昂(Lyon)现代音乐节艺术顾问;1997 年,应邀担任法国 Avignon 第 21 届 Centre Acanthes 国际作曲研习营教授;1998 年,应邀出任贝藏松第九届国际作曲大赛评委会主席;2000 年,任巴黎音乐城艺术顾问;2001 年,获巴黎市政府 2000 年大奖;《五行》进入 BBC 国际作曲“大师奖”总决赛;2003 年 EMI/VIRGIN 唱片公司在全球发行其 CD 专辑《蝶恋花》,该片被世界权威杂志《留声机》评为 4 月全球十佳唱片;2004 应聘为斯特拉斯堡爱乐乐团驻团作曲家等。

近年来已经出版的作品主要有:为长笛与竖琴《回忆》(1985),为单簧管与弦乐四重奏《易》(1986),为室内乐六重奏《梦之旅》(1987),为大型交响乐团《源》(1987~1988),为 17 件乐器《广陵之光》(1989),为男声与室内乐团《水调歌头 I》(1990),为萨克斯与室内乐团《火影》(1990~1991),为男声与荷兰新音乐团《水调歌头 II》(1991),为管风琴《回声》(1992),为长笛与管弦乐队《一线光明》(1993),为电声与室内乐团《孤独者的梦》

(1993),为双簧管与管弦乐团《道情 I》(1995),为四件民族乐器《三笑》(1995),为大提琴与交响乐团《逝去的时光》(1995~1996),为古琴与室内乐团《无声协奏曲》(1996),为双簧管与打击乐《螺旋的能量》(1996),为双簧管与室内乐团《道情 II》(1997),为交响乐队《五行》(1999),钢琴独奏《京剧瞬间》(2000),芭蕾舞剧音乐《大红灯笼高高挂》(2000),为民族室内乐与交响乐队的协奏曲《蝶恋花》(2001),为二胡与交响乐队的协奏曲《逝去的时光》(2002),为大弦乐队、竖琴、钢琴、键盘钟琴与打击乐而作的《失乐园》(2004),为女高音、单簧管与管弦乐队而作的《一个法国女人的梦》(2004~2005),为六个人声与管弦乐队而作的《看不见的声音》(2005)等。

为 $\flat$ B 调单簧管与钢琴而作的《晨歌》,是陈其钢早期作品中的代表。由于作曲家本人自幼演奏单簧管,所以深谙这件乐器的性能和音色属性,选择这件乐器进行创作可谓有备而来。作品是陈其钢在中央音乐学院大学二年级学习阶段的作品,当时他在刊载该作品的《中央音乐学院学报》的“附记”中这样写道:“作为一个低年级学生,无论在构思和写作技巧上都还很很成熟。罗忠镕老师根据我的初稿中存在的问题提出了几点要求:(1)作曲是创作不是做和声题,要想把技术与有生命的音乐很好地结合,就必须用自己的语言说话。(2)在某些段落的写作上运用‘以无调性的思维来写作有调性音乐’的方法,以使调式、调性活跃多变。(3)和声语言上运用紧张度递增的思维方法,以使线条起伏自然而有逻辑;中段节奏要经常变换重拍落点,打破以小节为单位的重拍循环。根据这些要求几经修改才完成了这首习作。”^①尽管作曲家谦逊地称其为“习作”,但是该作已经成为音乐艺术院校单簧管专业的必修曲目。作品采用带有引子的再现复合三部曲式的结构形式写成:引子(1~11 小节),钢琴右手以有表情的弱音奏出 g 小调上行三连音的分解和弦,左手在内声部吟唱着抒情的音调,在静谧的气氛中引出了单簧管独奏的第一部分(A 部)。A 部(11~68 小节)是一个由单一主题写成的再现三段体结构(g 小调),a 段由五个调性较为模糊的非方整性乐句组成,尽管在五个乐句的发展过程中,其调性游离不定,但旋律却清新、毫无怪诞之感。在这里,作曲家使用了中国传统结构中的派生手法,在材料稳定的基础

① 陈其钢:《〈晨歌〉附记》,《中央音乐学院学报》1982 年第 2 期。

上展开细部的变异;b段依然采用的是派生手法,在保留a段上行大二度(do、re、sol、la)和下行纯四度(do、sol)等骨干音阶的基础上,加入新的因素,使材料异化,以达到与a段的对比效果。b段的前半部分具有F大调的色彩,当发展到33小节时,逐渐回归g小调;之后,经过4小节的钢琴连接过渡,从41小节开始进入A部的再现段。a¹段是对a段的压缩再现,它只再现了a段的前3个乐句,之后进入由钢琴演奏的连接段。该连接段具有较强的转折意义:调性由原来的g小调转至C大调;节拍由原来的 $\frac{4}{4}$ 转为 $\frac{2}{4}$;钢琴伴奏织体也由原来平稳的三连音转化为充满动力感的分解和弦;乐曲的情绪也随着上述几个因素的转化逐步由恬静、抒情转至活跃。在69小节处,乐曲进入了第二部分(B部)。B部(69~155小节)也是一个由单一主题派生而成的再现三段体结构,从其速度、节拍、调性上看,它与A部具有较强的对比。此外,钢琴伴奏织体更进一步由分解和弦转化为节奏鲜明的琶音柱式和弦。从第106小节开始,单簧管与钢琴的高低音声部以模仿复调的形式展开了互动对话,其主题材料是对B部第一段主题材料的切割运用。从156小节开始,钢琴再一次承担了乐曲的转折连接任务,为单簧管华彩段的出现做了情绪上的准备。独奏单簧管的华彩乐段(170~187小节)既是独奏家的炫技部分,也是中部与再现部的连接段。第三部分(A¹)(187~208小节)是作品的再现部,为了凝练结构,作曲家采用的是压缩再现的方式,并在尾声(208~219小节)中再次使用了第一部分(A部)的音乐材料,这不仅使再现部得以补充,还使乐曲的首尾获得了呼应。《晨歌》是陈其钢早期作品的代表,作品以其优美独特的旋律、新颖别致的调性、简洁明了的结构,成为当代中国单簧管保留曲目。

创作于1995年至1996年间,由马友友与法国国家交响乐团首演于1998年4月的大提琴与管弦乐队《逝去的时光》^①,是陈其钢“所有作品中最有感而发的一首”^②。作品表达了陈其钢“对过去的美好时光的留恋”^③。对于作品的名称与内涵,作曲家是这样题解的:“所谓逝去的时

① 为大提琴与管弦乐队《逝去的时光》(1995~1996)。百代唱片有限公司提供版权,国际文化交流音像出版社出版。唱片号:ISRC CN-A26-03-398-00/A. J6。大提琴独奏:马友友;法国国家交响乐团协奏;迪图瓦(Charles Dutoit)指挥。

② 取自封页(第10页)介绍文字。

③ 除了另加注释者外,文中的引文均取自唱片封页(第10页)介绍文字。

光,可以是个人的童年、爱情、事业、人生”,“是每一个人都有过的亲身体验;也可以是正在离我们远去的人与大自然的和谐一致。”在陈其钢看来:“逝去了的总是美好的。”本着这种人文旨趣,陈其钢开始了自己对“逝去了的”、“美好的”“时光”的寻觅历程,并把这种历程凝定为一部酣畅淋漓、余音绕梁的乐章。在作品中,作曲家创造性地运用了“单细胞生成”(单一、单纯的音乐创作材料)的方法。这种方法的具体做法是:把“中国听众非常熟悉的琴曲《梅花三弄》的泛音旋律作主题,并作为唯一的主要主题贯穿全曲;由主题旋律的变化(铺垫)到原样主题的出现和两次再变化、再出现,使全曲高潮迭起、气势恢弘”。从听觉感受看来,作品的结构可谓“形散意连”。“它既在结构上与原曲的‘三弄’(主题出现三次)遥相呼应,又一气呵成”。陈其钢用《梅花三弄》主题的细胞材料,生成了具有急迫寻找、热切渴望情感特征的“寻觅”主题。这两个主题各自的段落,构成了一个对比性的二段体结构。在这个二段体结构的三次再现中,充分地展示了作曲家对于音乐材料展开、变化的创作才能,形成了一个具有回旋因素的大型变奏曲式的作品结构形式。陈其钢以中国古代琴曲《梅花三弄》的音乐主题,作为作品“赋比兴”的基础。A 主题的第一次陈述是不完整的、动机式的,独奏大提琴首先以柔弱、低沉的音调奏出拉长、变形的“梅花三弄”的动机,之后长笛、单簧管、双簧管依次予以接应、对答,在独奏大提琴再度奏出“三弄”动机之后,低音弦乐器、定音鼓为这段简短的主题陈述画上了句号。在经过短暂的静寂之后,独奏者以跳弓奏出扑朔迷离的几个音,象征着美好时光、美丽事物的转瞬即逝。之后,出现了大段的沉寂。铜质击乐器、弦乐器的拨奏、泛音、独奏者的泛音长弓与弦乐队的下滑长弓遥相呼应,象征着人从美好境界“跌落”到现实社会。这些音响材料引出了管乐器飘逸、流动的,象征着光怪陆离现实社会对人的“本真”状态“遮蔽”的音型。以这个音型为背景,进一步引出了主人公(独奏大提琴)急速、迫切、渴望的“寻觅”动机主题。在一个连接段以后,独奏者以拨奏、泛音、长弓的技法,对“寻觅”主题做变形处理,“三弄”主题因素时时再现,象征着主人公对美好时光的孜孜追求。但是,每当“三弄”主题的动机闪现的时候,立刻被乐队光怪陆离的“孽障”音墙“遮蔽”起来。随即,作品进入“寻觅”主题的展开阶段。在这里,作曲家出色的音乐展开能力和敏锐的乐队音色把握能力获得了充分的发挥空间。“寻觅”主题材料通过独奏者一系列的演奏技巧的处理,被塑

造得美轮美奂。再经过乐队梦幻般色彩的变化处理和戏剧化的协奏呼应,现实“遮蔽”的“孽障”把人与美好“本真”状态的距离拉得更远了。但是,主人公(独奏大提琴)不为这种诱惑所动,仍然执著地“上下而求索”。在这个求索、寻觅的过程中,“三弄”动机材料仍然时时闪现,并且一次比一次急切、坚定。在独奏者执著地寻觅之后,美好的“三弄”主题终于完整地“显形”。因¹“三弄”主题第一次完整地由独奏大提琴予以陈述,在经过主人公深情、委婉,气息悠长的歌唱之后,再转到低音区陈述,情感更为真挚、深沉,木管乐器依次予以应答。在这里,主人公似乎已经进入美好境界,并且流连忘返。但是“好景不长”,在低音弦乐器的长音和定音鼓骇人的音响之后,美好的梦境被无情地打破。主人公(独奏大提琴)再次“跌落”到光怪陆离、浮光掠影的“孽障”世界中去。执著的主人公(独奏大提琴)在不得已的情况下,再度踏上了艰难的、布满荆棘的、充满诱惑的苦苦“寻觅”之路。作曲家出色的大提琴变奏技法、和声处理技巧和管弦乐队配器才能,在“寻觅”主题的陈述中,再度获得了充分的发挥。陈其钢还“创造性地运用了五度结构的和声与传统的民族和声相结合,并巧妙地运用‘淡出、淡入’的‘过滤’手法,将不同调性的音响交错叠置,即使原本不和谐的音响变得柔和了,也加强了音乐线条的张力、色彩和发展的动力”。在“寻觅”的路上,“三弄”动机再度被“驱散”。“寻觅”动机再度成为独奏者和管弦乐队的主旋律。在急切、焦虑的寻觅中,“三弄”主题仍然时时在大提琴上闪现出来,“寻觅”与“三弄”主题之间的矛盾逐渐激化。“物极必反”,在激化的矛盾平息之后,美好的“三弄”主题又完整地呈现在听众面前。因²在低音提琴先现“三弄”主题动机之后,“三弄”主题第二度完整、深情、急切地陈述开来。管弦乐队用长音予以衬托,在经过“淡入”、“淡出”的“过滤”手法之后,作为背景的管弦乐队逐渐进入“前台”,弦乐队成为乐队中的“主旋律”,与独奏大提琴以复调的方式在这里展开了深情的对话,好像是徜徉在美好的境界中深深的沉寂、久久的回味。但是,在急切、漫长、浮躁的长音驱动下,音乐再度进入“寻觅”段内。在弦乐、木管乐器背景氛围的营造下,独奏大提琴的“寻觅”主题再度出现。在“寻觅”主题的展开过程中,乐队与独奏交替竞奏,管乐器逐渐加入进来,加大了“寻觅”的气势。与前面“寻觅”主题的展开所不同的是:这次的“寻觅”不再是漫长的苦苦等待与追寻,现实“遮蔽”的“孽障”也不再是“重重缠绕”、挥之不去,美好境界终于在主人公艰苦

卓绝的奋争中获得了实现：“三弄”主题第三度完整呈示开来。^④ 乐队以全奏的方式第三度完整地陈述“三弄”主题，情感炽热、气势恢弘；当该主题反复的时候，转化为由小号领奏，长号、圆号等立刻加入铜管全奏中；作品在此进入高潮，音乐也随之臻达至境。进入至境的音乐随之也变得沉静下来，流连在这种至境中的主人公以念念私语的方式，柔弱、温馨、自由地演唱着“三弄”主题，好像复归于“本真”状态婴儿的呢喃。此时，陈其钢对“三弄”主题再做变形处理，独奏大提琴与第一大提琴展开了复调方式的对话。之后，弦乐队以拨奏的方式陈述“三弄”主题，独奏者以泛音长弓进行装饰等。“乐曲结束时，大提琴用泛音为断续消逝的主题点缀的几个零散的不协和音，更为我们留下了不尽的惆怅与思索。”这种处理方式，是对美好至境的深情颂扬和顶礼膜拜。这是一个“本真”、“澄明”的世界，这是一个能够使人复归于婴儿状态的世界，在这里没有光怪陆离的滚滚红尘，更没有尔虞我诈的人间丑恶。于是，独奏者沉溺于这个静寂、单纯、通透的世界之内，直至永恒。

从音乐创作层面上看，陈其钢在这部作品中体现出三个创作观念：1. 技术服务于思想。对于西方人看来“形式与内容”、中国人看来“文质关系”的矛盾问题，陈其钢有着自己的解释，他认为自己的这部作品“和某些‘现代音乐’注重形式、忽视内容不同，《逝去的时光》深刻地表达了标题所提示的想象空间”。我们不难发现在这部作品中，中国古代文人的情怀、五声音阶风格的和声、欧洲印象主义的色彩等形式与内容的因素，被有机地融合在作品的各个细节之内，都成为服务于艺术构思的得力工具。此所谓“文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）。2. 深刻蕴藏于简单。从艺术创作手法上看，是按照“深刻蕴藏于简单”的原理展开的。作曲家在这里创造性地运用了“单细胞生成”的创作方法。并且把“梅花三弄”这个典型的中国古代文人音乐材料作为作品的核心精神旨归，并赋予时代性的新型人文精神内涵。从作品形态处理的角度上来看，也是按照“深刻蕴藏于简单”的原理展开的。他把“中国听众非常熟悉的琴曲《梅花三弄》的泛音旋律作主题，并作为唯一的主要主题贯穿全曲；由主题旋律的变化（铺垫）到原样主题的出现和两次再变化、再出现，使全曲高潮迭起、气势恢弘。”“它既在结构上与原曲的‘三弄’遥相呼应，又一气呵成”。陈其钢还在“梅花三弄”主题材料的基础上，生成了具有急迫寻找、热切渴望情感特征的“寻觅”主题。并由这两个主题构成了一

个对比性的二段体结构的乐段。把这个乐段三次变形处理,就成为酣畅淋漓的《逝去的时光》。“这些看似‘简单化’的做法,目的不在于形态、技法的‘简单’本身。而是在于以极其简洁的艺术形式,承载深刻的艺术思想、表现精湛的创作技巧、展示深邃的文化观念”。“此所谓:‘大巧若拙’、‘大繁若简’。”^①3. 传统包含于现代。在当下乐坛上“用旋律写作已为某些‘现代音乐’所不屑”的情况下,陈其钢却“反其道而行之”,大胆地采用《梅花三弄》这个本来已经为当代作曲家引用“滥”了的作品主题,并且以这个传统的中国古代文人音乐的代表性材料,作为自己作品中的核心材料、创作主旨、理想境界的代表。这种将传统文化精华包含于现代艺术作品中的做法,是向传统文化精神的复归、往历史人文传统的皈依。从技术层面上看,“对旋律的引用不同于以往的民族乐派,不是仅仅为民歌配上和声,而是充分挖掘主题的各种素材及其发展潜力”,把潜伏在传统音乐素材之内的现代性因素予以充分地挖掘。最终诞生的作品“听起来,非常中国又非常现代”。从人文关怀角度上看,陈其钢以其大提琴与管弦乐队《逝去的时光》完成了一次对人生意义、自由、价值等终极哲理的探究历程。《逝去的时光》“和某些‘现代音乐’注重形式、忽视内容的做法‘不同’,作品‘深刻地表达了标题所提示的想象空间’”。在他看来:“所谓逝去的时光,可以是个人的童年、爱情、事业、人生……这是每一个人都有过的亲身体验;也可以是正在离我们远去的人与大自然的和谐一致。”因为“失去了的总是美好的”,所以作曲家在“追忆往事时,在甜美中往往含有几许苦涩和无奈”。表层上看作曲家是在追寻童年、爱情、事业等逝去的美好时光,实际上作曲家这是在自觉地寻找自己的、人类的精神家园。因为对“正在离我们远去的人与大自然的和谐一致”的追寻,正是具有人文关怀意义的哲理思考。这种做法与西方现代哲学思潮正相吻合。在西方艺术哲学家看来:“尽管人们征服自然,获得丰厚的物质财富,但肉体住进新盖的楼宇而灵魂仍然在户外淋雨者大有人在。这种心灵的无家可归状态,这种灵魂无寓所的处境,在当代艺术中获得普遍的关切。当代西方艺术以为灵魂寻找寓所作为自己的使命,艺术成了精神的‘家园’。”^②这种做法也正与中国传统的佛学思想相互一致。在佛

① 明言:《大繁若简——扬琴与乐队〈凤点头〉评析》,《中央音乐学院学报》2004年第4期,第58页。

② 王岳川:《艺术本体论》,第54页。上海三联出版社1994年3月第1版。

家理论里面,外部的“滚滚红尘”是对人生“本真”状态的诱惑。在此诱惑下,人类原本纯真、美好的本性丧失了、沦落了,所以佛教应当以自己禅释理论和宗教实践活动,拯救人类原本善良的性根。陈其钢在有意或无意之间,以自己的作品完成了一次为人类“灵魂寻找寓所”的追寻旅程;完成了一次驱除外部“遮蔽”,回复人类“本真”状态的回归之旅。这也“正是琴曲《梅花三弄》的精神所在”,“正因为如此,音乐才会更加动人”。

创作于 1998 至 1999 年间的管弦乐组曲《五行》,是陈其钢应法国广播电台委托而创作的根据中国传统的五行哲学理念构思的一部管弦乐组曲。该作于 2001 年入选英国 BBC 国际作曲“大师奖”总决赛的前五名。作品由五个乐段组成:《水》、《木》、《火》、《土》、《金》,乐段的结构顺序依照五行学说的相生关系:水生木、木生火、火生土、土生金;这样做来可以得出弱、强、强、弱、强的乐段力度结构感。“五行”学说来自于中国古老的天文学与哲学,“五行”既是一种物质存在,也是一种哲学存在,还是一种构建世间万事万物的基本材料。这个既是哲学的也是物理的,还带有东方神秘色彩的五个元素,对于纯音乐的创作来说,是个很好的题材。作曲家在写作时特意给自己规定了一些限制:“每段必须两分钟,不得长也不可短。在两分钟里把事情讲清楚,讲完。力求精练,准确,细腻。调动一切可以调动的管弦乐手法,无论什么学派,什么时代的手法都可以,但必须是纯音乐的,不用音乐外的视觉手段来帮忙。”^①第一乐段《水》的创作是基于日常生活中对水的“淡而透明”的经验,这个段落用弦乐模拟古琴静寂透明的音色,在其下方配以木管、竖琴、钢琴由下而上的音串游动,营造出涧下水波般透明澄澈之感。第二乐段《木》表现的是作曲家眼中“木”的“一种深沉而飘逸的向上飞扬的感觉”。作曲家利用具有中国传统特色的木质打击乐“木鱼”的独特音色属性为该乐曲“点题”,其声音类似森林中的沙沙树叶声;之后,弦乐器以“扣击”的演奏方式与木鱼简单的节奏进行有效对比,以此增加了虚实相间的艺术感染力。第三乐段《火》表现的是作曲家自己“壁炉中温柔的火苗”。铜管的二度级进上行和木管的四度下行跳进,写意地表现了“壁炉中”蹦跳闪烁、给人以温暖的火苗;之后,钢琴与弦乐的加入淡化了冲击力,使得

① 陈其钢:《曲目介绍》,引自《2002 年北京国际音乐节陈其钢作品音乐会曲目介绍》。

“火”的形态,复杂多变而又万变不离其宗,在充分地展示之后作品戛然而止。第四乐段《土》,作曲家试图“营造大地和宇宙的感觉,空灵而宽广,有母性的色彩在里面”。弦乐器与钢琴、竖琴和有音高的打击乐,使得声部在互相穿插之间形成一种长线条;有时却又只有静止和空白,以此象征着广袤的大地;空间被拉得很开,如民歌一样富于苍凉感。第五乐段《金》的创作是基于对“金明亮而铿锵,它很强,但却是冰冷的”认识,铜管以撕裂性的音响效果断奏,弦乐器和打击乐器以不同形态和力度“回响”着,晶莹而富于强烈质感的配器也是来自对金的体认。《五行》是作曲家新音乐创作生涯中的第一部组曲,相对于作曲家的其他作品而言,它是一部“有标题的纯音乐”。作品以严谨的形式结构、精美的配器色彩成为一部难得的“现代配器教科书”。通过这部组曲的探索,为后来的《蝶恋花》创作提供了经验。

创作于2000年的钢琴独奏《京剧瞬间》,是作曲家为“梅西安国际音乐比赛”创作的钢琴比赛指定曲目。为了创做出符合比赛要求的作品,作曲家经过反复斟酌、推敲,从正在创作的舞剧《大红灯笼高高挂》第三幕开始处的京剧“行弦”^①中找到了灵感。“行弦”在京剧中从其主题表现上看比较随意,具有较大的可塑性,这个属性为作曲家的自由创作提供了较为宽广的表现空间。作品采用变奏为主的手法写成,其中的两个以平行五度构成的具有五声风格的基本主题,同时在高低声部展示出来。其中的高声部为第一主题,它来自于京剧的“行弦”;低声部为第二主题,该主题的第1小节是以逆行、倒影手法对第一主题骨干音列(mi、re、do、la)的展开,第2、3小节则是对京剧〔二黄〕音调的变形引入,以此构建出具有鲜活京剧韵味的主题形象。该作品的体裁具有三部性特征,同时又兼有变奏曲的特点,作曲家以不露痕迹的方式,将作品的段落结合点巧妙掩盖,使作品连续不断、一气呵成的整体感得到加强。其中的引子部分是作品中两个主题的先现:散板化的第一主题以点描的手法呈现出来,之后将两个主题的基本材料以多调性的对位手法进行展开处理;从第9小节开始,两个主题并置在一起各自以平行五度的方式完整地呈现出来。作品的第一部分由主题及其变奏以及三个连接段组成;在这个部分中,主题由横向的歌唱线条逐渐地发展、叠置为纵向敲击式和

① “行弦”是京剧唱腔中的器乐部分,它的作用是连接唱腔段落或衬托演员的身段表演与念白,还可以成为舞台表演的背景音乐。

弦音响;第二部分由主题及其变奏以及两个连接段组成,在这里作品的主题以多调性叠置的方式呈现出来,作曲家以快速跑动进行的十六分音符营造出热烈、欢快的情绪氛围;第三部分是一个单纯的乐段,也是作品的高潮部分,音响区域涵盖了钢琴的高、中、低音区;在主题的重复变化中,作品的力度逐渐发展到 fff (第192小节处),并收束在一个三度叠置的和弦上;之后便是高潮的余绪——尾声部分;在尾声中主题的材料被分解开来,以朦胧、模糊的形式展现,全曲在充满诗意的、朦胧美的音乐声中结束。钢琴曲《京剧瞬间》具有一气呵成、环环相扣的结构特征,纵横交错的声部组织手法,多调性叠置、复合节拍交替的旋法手段,新颖别致的多声部结构思维等特点。作品已经成为当代中国钢琴曲目的丰富者。从这部作品中我们不难发现,中西音乐文化在作曲家的身上已经有机地融合在一起,并成为展示作曲家个性化创作的基本元素。

创作于2001年的为大型交响乐团和六位女声、民族乐器的乐队协奏组曲《蝶恋花》^①,于2002年2月6日在“2002法国电台当代音乐节”上,由汤沐海指挥法国国家交响乐团与来自中国的6位青年女音乐家合作首演。这部作品长达40分钟,音乐的9个乐段,分别表现了女性人生情感历程的9个阶段或9种类型。这9段音乐的曲名分别是:《纯洁》、《羞涩》、《放荡》、《敏感》、《温柔》、《嫉妒》、《多愁善感》、《歇斯底里》、《情欲》。从表演形式上看,《蝶恋花》是一部中西形式混合运用的大型作品,具体的乐队、人声结构是:两位女高音、一位京剧女演员(青衣或花旦)、琵琶、筝、二胡和管弦乐队;从思想内容上看,《蝶恋花》是一首对人生历程的感慨与关怀的作品,确切地说:这是一部对女性人生情感历程的感慨与关怀的作品。第一段《纯洁》,表现的是“家有小女初长成”的情形。在管弦乐队悠长、清淡、宽阔的五声性的协和音程组成的背景下,琵琶、筝、二胡等民族乐器以“虚空”、“散淡”的笔法飘逸、淡淡地呈现出来,第一女高音以没有具体语意的“啊”字的长短、强弱变化等,塑造了一个纯洁、纤细、质朴、敏感的女性,以“小荷才露尖尖角”的丰姿,出落在世人面前的情景。第二段《羞涩》,塑造的是情窦初开的青春少女的“思春”悸动。在弦

① 为大型交响乐团和六位女声、民族乐器的乐队协奏组曲《蝶恋花》(2001)。百代唱片有限公司提供版权,国际文化交流音像出版社出版。唱片号:ISRC CN-A26-03-398-00/A. J6。青衣:马帅;女高音:吴碧霞、柯绿娃;二胡:王楠;筝:常静;琵琶:李佳;法国国家交响乐团协奏;汤沐海指挥。

乐队切分音型的衬托下,京剧青衣以一句“哎呀呀!好一个美貌的书生”的韵白,勾勒出少女怀春的心境。在乐队的陪衬下,她接着自言自语道:“我赞了他一声:美少年……使不得!使不得!……”,然后在这娇羞中掩不住内心渴望的忐忑心情下,戚戚怯怯唱出了内心的一片痴情。这段韵白是对怀春少女内心世界的精细刻画。在自己的心上人面前,“欲言又止”的矛盾心理,在这个简短的韵白之内,就刻画得栩栩如生。第三段《放荡》,营造的是“颠鸾倒凤”、男女情爱的场景。在管弦乐队级进、交错音型的伴奏下,青衣与第一、第二女高音以花腔音色、复调进行交织在一起,富于节律感的乐器组合与弦乐队气息悠长的乐句交错进行。将女性在性事过程中的快感与呻吟,表现得淋漓尽致,把男女情爱的过程刻画得美轮美奂。结尾的收束陈其钢也处理得洒脱利落,青衣以一句得意忘形、兴高采烈的上挑“甩腔”,立刻为这个人世间的美事画上一个句号,紧锣密鼓、充满活力的乐队进行,也随之烟消云散。第四段《敏感》,刻画的是成熟女性对外部世界诸多人与事的敏锐的感受心理能力。箏以轻柔琶音拨奏的简短动机,表现外部世界的“风吹草动”,木管立刻在高音区以尖锐的不协和和弦予以呼应。以此刻画女性心理对外部不祥信息的极度敏感。弦乐器与第二女高音以悠远的长音,表现女性对信息的处理。之后,以猝不及防的态势,用晴空霹雳般(管弦乐队强力度的全奏)的态势发泄出来。弦乐队以不规则的泛音与跳弓,表现女性在心理激荡之后的短暂紊乱。箏的循环拨奏、女声的由弱而强、由强转弱的进行,把心理的能量轨道以外在化的形式展现了出来。结尾处又回到箏的琶音拨奏动机上,与前面形成呼应的关系。第五段《温柔》,表现的是陷入爱情境地女性的似水柔情。第一乐段首先以弦乐队拱形力度的舒缓进行,表现女性身心流露出来的万般柔情。第二乐段是一个由第一女高音吟唱的无词歌,管弦乐队伴奏,在经过起承转合四句陈述以后,这个旋律的第一乐句转到弦乐队上重复进行,第二乐句由木管变化重复。第三乐段又回到第一乐段上,在柔情似水中又掺杂着许多的无奈与感慨。其中饱含了曹雪芹在《红楼梦》中对“宝黛爱情悲剧”的爱怜、惋惜、惆怅、无奈的情感,也使得这段音乐成为具象描写乐段之间的连接部分。第六段《嫉妒》,描述的是妒火中烧的女性心理世界。首先由小提琴在最高音区以泛音的形式奏出极度刺耳的长音,之后引出木管、铜管以及乐队全奏的紊乱、刺激音响。在这个简短的乐段中,陈其钢善于调动管弦乐队各种

音响素材表现艺术对象的能力充分的展现开来(这种能力在管弦乐队组曲《五行》中已经得到充分的展示)。第七段《多愁善感》，刻画的是经历情感波折以后女性对人间世界的诘问，在现实困境面前的无助，对世态炎凉的无奈与感慨。大提琴、第一女高音、第二女高音、二胡等依次进入，引出了青衣的自言自语：“这叫我怎甚是好啊？”之后，弦乐器以泛音奏出疑问式的乐句：“sol、mi、re……”弦乐队与二胡先后呼应，成为青衣感慨、叹息的背景。二胡完整地演奏这个疑问乐句，这个乐段在青衣的一声嗟叹声中结束。第八段《歇斯底里》，塑造的是一个丧失爱情、失去理智的女性悲情宣泄的情景，是整部作品中最具有戏剧性的乐段。在这里，陈其钢搜肠刮肚地将自己社会经历(或艺术作品)中获取的女性处于歇斯底里状态下的“粗言”有机地植入这个乐段中，使之与管弦乐队、民族乐器的戏剧性渲染交融在一起。在这里，人声与乐队都处于歇斯底里的状态下，混杂的和声、超高音域的喊叫、交错的节拍，将听众的想象立刻带入这个“泼妇骂街”的特定艺术氛围之内。第一女高音和青衣分别以现代人的语音和京剧人物的道白喊出：“我又不是你老婆！”“我又不是你的娘子！”“发什么愣啊？！”等。这些具有特定情感内涵的道白，以一言九鼎的艺术含量，将男女情怨这个千古诉讼刻画得明明白白、淋漓尽致。音乐进行到这里，也随之结束。第九段《情欲》，是一个总结性的感慨乐段。陈其钢以一位作家的立场，对女性人生的悲剧性历程，做出了此情“绵绵无绝期”般的感慨。首先还是弦乐队的背景长音，独奏小提琴在高音区悠长地陈述着，青衣以一句：“相公呀！……”表达出她的“欲言又止”的悲苦、矛盾心理。管弦乐队中的大提琴、单簧管先后奏出悠长、抒情、感慨般的主题旋律：“mi、sol、re、do、mi、sol……”，饱含着无尽的惆怅、同情与怜悯。之后，这个主题旋律由管弦乐队以转调、转化乐器组合等方式，做出了深入展开。第二女高音以无词歌的形式接续发展这个旋律，使这种气氛得以延续。之后，又由管弦乐队中的木管乐器以变形的方式发展这个感慨旋律。女高音以变形处理的方式，再一次再现这个旋律，旋法的进行更加丰富、更富于美感。在管弦乐队呈现出一个连接段之后，乐队与人声再次奏出这个感慨主题，青衣以复调进行的方式，将这段音乐带入尾声。在弦乐队的伴奏下，二胡再次演奏压缩变形的感慨主题。在乐队深处，青衣以一句悠长、轻柔的“相公……”消失在时空尽头。

《蝶恋花》原作的法语名称是：“Iris”，这个词语在法文中，指的是一种蓝色的花，还指的是彩虹、美女等。为了给作品起一个恰如其分的中文名字，陈其钢颇费了一番思忖：如果直译为“女人”则未免粗俗，受到古代词牌名〔蝶恋花〕的启发，陈其钢就将之命名为“蝶恋花”。陈其钢解释说：“这部有关女人的作品如果直接把作品叫做‘女人’觉得太直白。所以，就取了现在这个曲名。”^①因为在粗通传统文化的中国人看来，诞生于宋代的〔蝶恋花〕本身就是描写男女情爱的词牌，而这种词牌多以男女情爱与女性心理的刻画著称。九段音乐分别从九个层面、九个阶段陈述了一个女人的人生经历，从纯洁如水、不谙世事，到情窦初开、怦然心动，到为情所困、心怀嫉妒，再到渴望爱情、歇斯底里。历史地看，人间的男女情爱是推动社会发展、人类延续的基本力量之一。由于生理局限、文化桎梏、社会歧视等原因，女性的情爱历程相对于男性来说，显得更为艰辛、困扰、痛苦。所以，对女性的情感经历进行艺术表现与社会关怀，就更具有艺术表现力、悲剧震撼力。作为一个具有女性细腻心理属性的作曲家，作为一个欣赏女人的纯洁、热爱女性的美丽、关爱女性的命运、体验女人的脆弱的具有社会责任感的作曲家，陈其钢发挥自己自身细腻敏感的心理优势，以“大写意”的艺术表现手法，将这种人生经历做出了既深刻、又简略的勾勒。通过对《蝶恋花》听觉“文本”的觉悟，对陈其钢的音乐语汇、创作手法、艺术观念等方面产生了如下体会：（1）在声部处理方面，陈其钢采用恩师——原中央音乐学院教授罗忠镕先生创立的“五声音阶的序列化”（十二音序列的五声性处理）的作曲手法，避免使用现代西方盛行的“无调性音乐”经常采用的小二度、大七度、增四度等尖锐的不协和音程。由于这种和声组合方式，使得他的这部作品中管弦乐队的各个声部之间，具有纯净、宽阔、圆润的和声音响。这就为律制基础与西方管弦乐器不同的中国民族乐器，融入大型管弦乐队之内提供了可能性。从音响层面上看，作品中的各个声部（京剧青衣、女高音、民族乐器、管弦乐队）之间融合得浑然一体。在和声、音色、调性配置方面上看，在简与繁、明与暗、前景与背景穿插交错中进行着，有调性是在无调性的穿插之中显示出艺术魅力的，不变的节奏和音色是在错落的织体和对比的音色摩擦中闪光的。第九段的旋律第二部分的主题，在增四度的两个最

① 有关于作品的情况解说，均取自唱片封面（内封）第7～9页。

远的关系调上游移着;这样做来,非但没有给人以“噪声感”,反而拉大了声部间的“空间感”,给听者的无限遐想提供了充分的空间。(2)在人声处理方面,京剧青衣、两位女高音与传统的展示模式有所不同。她们与乐队之间的关系不是伴奏与独唱、独奏与协奏的传统关系,而是整个声部系统中的重要一员,并且为戏剧性的作品展开起着重要的推动作用。陈其钢刻意地将具有传统意味的京剧青衣唱腔、道白与现代意味的女高音的无确定语意的唱腔结合起来,以此增加作品的时空跨度,增加音乐的思想内涵,丰厚作品的戏剧能量。作曲家在刻画与表现女性爱情生活的各种经历的时候,无论是马帅的京剧青衣唱腔,还是女高音吴碧霞以“无词歌”的方式在低音区和京剧唱腔遥相呼应的咏唱,都成为作品戏剧性内容展开的基本手法,并为作品的展开起到了积极的推动作用。由于陈其钢的创造性把握能力,人声部分在摆脱传统展示模式桎梏的同时,又获得了一个新型的表现空间,也使得《蝶恋花》成为一部具有鲜明的个人风格和中国特色的现代“清唱剧”作品。(3)在结构手法方面,陈其钢借鉴了中国古代文人画中的“单幅组合”的结构手法,九个乐段分别是九幅不同侧面、不同角度的画面,既可以独立出来成为单幅的画轴,也可以组合起来成为一幅巨大的画卷。九个乐段分别从九个层面表现了悲剧女性的性情、姿态与心理。从戏剧结构力场上看,九段音乐呈现为连续三个“抑抑扬”或“抑扬抑”的三部结构:《纯洁》、《羞涩》、《放荡》构成第一个“抑抑扬”,《敏感》、《温柔》、《嫉妒》构成第二个“抑抑扬”,《多愁善感》、《歇斯底里》、《情欲》构成“抑扬抑”的结构。从艺术手法上看,第一个“抑抑扬”中的第一至第三乐段,分别以“表现”、“表现”、“描绘”的手法展现;第二个“抑抑扬”中的第四至第六乐段,分别以“表现”、“表现”、“表现”的手法展示;第三个“抑扬抑”中的第七至第九乐段,分别以“表现”、“描绘”、“表现”的手法展开。这种“表现”与“描述”交替进行的艺术手法,为戏剧情节的陈述、戏剧矛盾的展开、音乐意境的递进起到了极大的推动作用。(4)在创作观念方面,虽然作曲家在标题上标明:“为大型交响乐团和六位女声、民族乐器的乐队协奏组曲。”但是,从第一段《纯洁》、第二段《羞涩》的音乐风格与旋法、和声、配器等手法上看来,我们都不难发现陈其钢在《蝶恋花》的创作中,已经超越了西方传统大型协奏曲的创作手法与艺术观念:在管弦乐队的乐器组合方面,陈其钢尽力避免浓重的音块堆砌和稠密的音色组合;在作品的复调组合方面,陈其钢也尽力回避复杂的

织体和密集的和声;在各个声部的戏剧性矛盾关系处理方面,京剧青衣、两位女高音、几件民族乐器与大型管弦乐队之间,不是“对抗”、“斗争”、“竞赛”的关系;各个独奏声部、独唱声部没有华丽、复杂的技巧展示,更没有喧宾夺主、刻意突出的结构手法。对于女声悲剧性命运的揭示与表现,我们听到的是“虚空”、“散淡”式的音乐语汇与结构手法,一种中国古代文人雅士崇尚的风流倜傥、洒脱自在的风格。(5)在艺术审美方面,陈其钢采用了“融会贯通”、“出神入化”的手法。所谓的“融会贯通”,就是将各个历史时期中国女性的典型人格、悲剧经历,以鸟瞰的视域予以“融会贯通”,从中提炼出一个具有典型意义的女性形象;所谓的“出神入化”,就是陈其钢以“进得去,出得来”的姿态,既“进得去”成为女性心理的体悟者、窥探者、刻画者(抑扬顿挫、温柔缠绵的女声声部,就是陈其钢体悟、窥探的结果),又“出得来”成为女性悲剧命运的感慨者、关怀者(悠长、感慨、爱怜的乐队伴奏,长气息的管弦乐句,就是陈其钢无限感慨与关怀的具体体现)。

创作于2001年的芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》,是陈其钢与著名导演张艺谋合作根据同名小说和电影改编创作的(该剧的编剧、导演和艺术总监为张艺谋,舞蹈编导为王新鹏),这也是作曲家个人的第一部舞剧音乐作品。舞剧于同年5月在北京首演以后,尽管各方面对该剧说法不一,但是普遍认为音乐创作很成功。作为舞剧编剧的张艺谋懂得“音乐是舞剧的灵魂”这个道理,在舞剧编创的过程中,他坦诚地对陈其钢说:“你放开写吧。你写完,我再改。”^①舞剧的情节相对于电影来说更为简洁,人物的关系也更为简单,这就为音乐表现提供了充分展开的可能、为性格挖掘提供了深入发展的前提。在音乐创作中,作曲家主要采取了以下几种艺术手法:(1)强化人物的个性心理和立体形象。例如,剧中的“女一号”(三太太)的音乐主题(三太太主题)材料来自京剧“过门”(小拉子)。为了达到立体刻画三太太从清纯到成熟、从顺从到叛逆、从压抑到释放、从对爱情的回避到对爱情的追求的心理历程和形象转化的目的,作曲家从作品总体上对该主题在剧中呈现与展开,做出了有效的控制:在序幕和第一、二幕中“三太太主题”以简单的动机形式出现,从第三幕开始,其主题形象才逐步凸现出来,成为一条完整、丰满的抒情旋律,在第四幕中它更是被表现的酣畅淋漓;剧中的“男一号”(武生)的音乐主

① 蒋山:《听陈其钢谈〈大红灯笼高高挂〉》《人民日报海外版》2001年12月24日。

题(武生主题)是从京剧音乐素材“行弦”中提炼出来的,这对该人物的身份认定、形象塑造起到了指义性作用;剧中“女二号”(二太太)的音乐主题(二太太主题)素材取自中国民歌“小白菜”,作曲家将原本凄美的旋律配以不协和的紧张的和声,一方面表现了二太太在封建夫权制度压迫下的扭曲、阴暗心理。另一方面表现了封建制度下女性的悲剧人生,再一方面也为人物的卑微出身做了交代;剧中的“老爷”可谓是一个典型的反面人物,是封建夫权的化身,是封建恶势力的典型代表,对于这个人物作曲家并没有按照反面人物的类型化手法去丑化他,而是从心理层面对其进行立体的形象塑造:在第一幕“新婚”中,作曲家将“老爷主题”处理得滑稽而带“有一些幽默的成分”^①,以此反映出“老爷”在新婚燕尔所表现出的喜悦中夹杂着紧张的情绪,剧中“规矩舞”的音乐主题则从另一个角度表现出“老爷”性格中的威严和暴力。(2)强化主题的核心结构力。在剧中贯穿始终的凄美的爱情主题,五次出现的充满了刚性力量的“规矩舞”,以及三次出现的幽怨的“青衣唱腔”,不仅表现了尖锐的善与恶、美与丑、强与弱的社会矛盾冲突,也将矛盾冲突的悲剧性结果呈示给听众,更使全剧在这几个主题的纽带作用下获得了统一。(3)在中西文化的解构与重构中寻求平衡的支点,为了强调导演提出的“张力震撼”效果、突出民族风格,作曲家在中西音乐语汇的解构和重构过程中努力找寻平衡的支点。譬如:在第二幕中,作曲家以京剧四大件引出京剧演员的表演场面,之后京剧打击乐器、民族打击乐器、西方打击乐器以变幻莫测的节奏依次交替逐渐嵌入管弦乐队之中,成功地将中西音乐语言融为一体。(4)强化色彩的表现功能。第二幕“戏中戏”的音乐充满了神秘、朦胧、缠绵、不安及性感的色彩,表现了男女主人公“偷食禁果”时紧张、兴奋、缠绵的情绪和情感;第二幕“麻将舞”的创作可谓独具匠心,作曲家首创了在管弦乐队中加入45支中国算盘的手法,并且在总谱和分谱上分别标明了四种演奏法、节奏和强弱变化,以此来控制音色。这样做来音响效果不仅具有拟声的功能,还对人物性格、内心活动的表现起到了意想不到的积极效果。舞剧《大红灯笼高高挂》以批判现实主义和表现主义的艺术手法,对中国传统文化的弊端做出了简明深刻的批判,通过这种创作扩大了作曲家新音乐创作领域,也为中国舞剧音乐增加了成果积累。

① 蒋山:《听陈其钢谈〈大红灯笼高高挂〉》《人民日报海外版》2001年12月24日。

作为一位深谙中西音乐文化之真谛的作曲家,陈其钢以其充满了人文关怀与艺术创造性的新音乐作品,为中国新音乐在后新时期的发展历史,续写了辉煌。他以强烈鲜明的时代气息、细腻抒情的个人气质、敏感委婉的内心活动、严谨精致的音乐语言,成为中国新音乐家群体中为数不多的产生世界影响的人物。此可谓:大器晚成一“文人”。

第三节 温文尔雅抒胸臆——苏聪

苏聪(1957~),作曲家,祖籍:广东东莞。

1957年,苏聪出生于天津市的一个音乐教育家的家庭。父亲苏夏是当时设在天津的中央音乐学院作曲系教师,母亲胡惠明是中央音乐学院的和声教师。在这个具有浓郁音乐氛围的家庭中,苏聪受到了较好的专业音乐创作的基础性教育。后随父亲所在的中央音乐学院迁回北京。中学毕业以后,由于父亲苏夏属于“专政对象”,苏聪因此而“政审不合格”,不能被政府分配到市内的单位工作,而只能到远郊区的中药厂当工人。为了使儿子能够留在城里方便练琴,苏夏三番五次地去找主管人员哀求,终于被分配到北京市里的虎坊桥浴池当工人。在浴池工作的时间里,苏聪有机会接触到北京底层的各类民众。1978年,苏聪考入中央音乐学院作曲系,成为同届学生中年龄最小的学生,师从杜鸣心教授等学习作曲。在中央音乐学院读书期间创作了艺术歌曲两首、《钢琴变奏曲》、弦乐合奏曲《侗寨风情》、《第一交响曲》等作品。1982年,苏聪毕业于中央音乐学院,同年,考入德国慕尼黑高等音乐学院作曲系自费学习,后入西柏林大学比较音乐学博士班攻读研究生。此间,曾经在德国现代音乐大师卡·施托克豪森的指导下分析研究过他的一部分现代音乐作品。

1985年开始,任教于慕尼黑高等音乐学院,同时也在奥格斯堡大学音乐系任教。之后,先后担任巴登州电影学院、斯图加特高等音乐学院的媒介音乐联合制作专业的教授,1996年至2000年担任南德电台、南德电视台的专职作曲,1997年担任“罗而夫-汉斯缪勒”电影音乐奖学金评委等社会职务。曾经与他合作过的世界著名(知名)的交响乐团有:柏林爱乐乐团,德国柏林交响乐团,柏林、汉堡、萨尔伯吕根等地的电台交响乐团,柏林 DEFA 乐团,法兰克福歌剧院交响乐团,德国路德维希

堡城市交响乐团,南德青年爱乐乐团,西班牙爱乐乐团,法国劳孙尼室内乐团,安特维普皇家爱乐乐团,瑞士巴塞尔交响乐团,伦敦交响乐团,中央乐团,上海交响乐团,中国广播交响乐团,香港爱乐乐团,台湾实验爱乐乐团等。苏聪近期先后获得的奖项有:《钢琴幻想曲》1985 年获得“纪念李斯特逝世 100 周年国际作曲比赛”第二名,《第三弦乐四重奏》1987 年获得民主德国“德累斯顿市音乐节音乐作品”荣誉奖,歌剧《当太阳升起的时候》获莱茵州 1996/97 演出季“最佳歌剧”(被德国权威杂志《歌剧世界》评为 1996/97 演出季首演的两部“最佳歌剧”之一),英、意、中合拍故事影片《末代皇帝》音乐于 1988 年获得美国好莱坞外国记者协会的“金球奖”、第 60 届奥斯卡“最佳音乐奖”,由此苏聪也成为第一位获得奥斯卡最佳电影音乐金像奖的中国作曲家。

苏聪的新音乐创作涉及专业音乐的各个领域。其中的交响音乐作品主要有:《第一交响曲》(1981)、管弦乐《音乐会序曲》(1983)、管弦乐《破晓》(1985)、《二胡与交响乐队协奏曲》(1989)等;室内乐作品主要有:《第一弦乐四重奏》(1977)、弦乐合奏曲《侗寨风情》(1980)、《第二弦乐四重奏》(1983)、《为弦乐四重奏和弦乐队而作的音乐》(1984)、《第三弦乐四重奏》(1987)等;歌剧作品主要有:多媒体四幕六场歌剧《当太阳从东方升起的时候》(1997)等;舞剧作品主要有:芭蕾舞剧《末代皇帝》(1997)、《红楼梦》(2003)等;戏剧音乐作品主要有:大型话剧《克莱斯特传》配乐(1988);电影音乐作品主要有:《末代皇帝》(1987)、《绿茶》(2003)、《手机》(2003);器乐独奏曲主要有:《钢琴小品十首》(1979~1980)、《钢琴变奏曲》(1980)、长笛独奏曲《即兴曲》(1983)、《钢琴幻想曲》(1985)等;声乐作品主要有:为迎接香港回归运动会主题歌《迈向新的里程》(1997)、十余首抒情歌曲和无伴奏合唱(1979~1981)等。

创作于 1981 年的弦乐合奏曲《侗寨风情》,是苏聪学生阶段的代表性作品。作品表现的是作曲家本人深入到广西龙胜地区侗族山寨生活时产生的心理感受。该作品曾经由著名指挥家汤沐海指挥瑞士洛桑室内乐团公开演出。对于这部作品,作曲家认为这是当时他“至今看来也是有价值的作品”,作曲家在这里“运用了已掌握的全部现代作曲技巧”。作品“表达了我 1980 年去广西侗族采风时的感受,我们肩背行李、录音机,在晨雾中上路,沿着深谷,爬上险峰,听着猿啼和隆隆的砍树声。深

夜,在山寨中倾听着那动人的歌声。我把自己的感受都倾诉在弦乐合奏曲里”^①。在这部有感而发的音画似的作品中,既有作曲家主体的感慨,又有对具体场景的刻画与表现。清晨与黄昏、山间的呼唤、远山的对歌、劳作和舞蹈等,都被艺术化地叠加到作品里面。为了表现这些艺术化的内容,作曲家以广西龙胜地区的民歌为基础进行复调处理,并且选择性地使用了微分音、多调性的创作手法;在弦乐器的演奏法方面大量地使用了拨弦、揉弦、滑音,以及对琴头、琴马的敲击等特殊演奏法来丰富乐曲的色彩。对于这部作品,作曲家认为在“今天,把它和欧洲的同类作品相比较,也不会是逊色的”。创作于1983年的《第二弦乐四重奏》^②,是作曲家进入联邦德国的慕尼黑高等音乐学院留学之后,在该院的阿克教授的指导之下完成的第一部作品。第二年,为了演出的需要,苏聪又将之改编为《为弦乐四重奏及弦乐队而写的音乐》。这部作品的基础音乐材料也是取自大学时代从广西龙胜地区侗族山寨采集的音乐素材,作曲家牢牢抓住侗族音乐的典型特征,不拘一格地将原始的音乐素材进行多元化的处理,例如,将中国传统戏剧中的“紧拉慢唱”、西方的“十二音体系”、“微分音程”、“逆行”和“倒影”的旋律和声发展手段、“递增”和“递减”的主题展开手法并置结合,使古老的侗家山寨音乐在多元文化的碰撞之下焕发出奇异的光芒。

1983年的秋天,苏聪创作了管弦乐《音乐会序曲》^③。同年9月底由汤沐海在北京指挥中央乐团演奏了该作品。作品试图借李白的诗意,抒发作曲家的思乡之情。苏聪在乐谱前的作品构思介绍中,是这样说的:“《序曲》为作曲者夜读唐代诗人李白史料及其诗《夜思》^④有感而作,其音乐的意境使人联想到山间的静夜,远处飘来的木鱼和暮鼓的回声,感受到流浪到异乡的诗人对故土的思念,他在梦绕着昔日的生活,帝都的雄姿,回顾半生来几经战乱,思潮起伏,不觉晨钟又起,眺望塞上凉秋,倍增对故人浩茫的离情。但作品不只局限于对古人物及情景的描绘。”作曲家在这部单乐章的序曲中采用了较为简洁的音乐语言和自由灵活的创作手法,整部作品在形散意连、一气呵成的结构手法中完成;作品中时

① 转引自苏夏:《闲话苏聪》,《人民音乐》1998年第4期。

② 苏聪:《第二弦乐四重奏》,《音乐创作》1984年第1期。

③ 该作的总谱,已经于1987年由德国彼得斯(EDITION PETERS)出版社出版。

④ 李白《夜思》诗句如下:“床前明月光,疑是地上霜。举头望明月,低头思故乡。”

常出现的不稳定的和声和游离的调性,为音乐增添了扑朔迷离的朦胧感。配器方面十分细腻、考究,充分体现了苏聪的诗化气质,音乐风格具有散文化的优雅气质和平实质朴的情感特征。序曲由如歌的慢板和快板两个部分组成:在慢板的第一部分的写作中,作曲家充分利用配器效果,将一条气息悠长的旋律主题进行切割,由弦乐队的16个声部以逐级进入的方式传递着、延续着该旋律主题,使原本色彩单一的旋律线条,在不同乐器的传递过程中不仅具有丰富的色彩感,也具有了立体空间感。在这条旋律线上,承载着作曲家感悟到的人间各类情感与感叹。在快板进行的第二部分的写作中,作曲家显示出一种灵巧并充满了活力的旋法,结构篇幅简明扼要,整部作品在活跃、灵巧的音乐进行中酣畅淋漓却又意犹未尽地结束。作曲家在这里试图以相对通俗化的手法表现个人感受的同时,又制造出一些出其不意的艺术效果。

创作于1985年的管弦乐《破晓》,同年6月由西柏林广播乐团首演于西柏林国际艺术节系列活动中的“东亚艺术节”。作曲家在节目单的曲目说明中,是这样解题的:“作品《破晓》本是一首有内容而无标题的乐曲,写完后,朋友们看了都讲:加个标题吧。既然它是这次艺术节‘亚洲音乐会’的压轴曲目,而这场历时5小时的音乐会又结束于凌晨时分,那就叫‘破晓’吧……假如讲乐曲以压抑而又低沉的呼吸般的弦乐齐奏作为开始,不断起伏的波动贯穿着中间部分,最后再发展到高潮的奔腾的思绪平静后,迎来了一片明亮的钟声的意境仿佛给人带来‘破晓’的联想的话,那也可能是种巧合罢了。”作品以无调性的、犀利、躁动的音乐手法写成,以此暗喻“破晓”之前“群魔乱舞”的恐怖感与抑郁感,首先由弦乐器以齐奏的形式演奏出8小节的给人以压抑、沉闷、恐怖、凄凉感觉的主题,在进行到中间部的时候,由木管奏出吟诵性的人声咏唱的宣叙性旋律,之后便被阴暗、不安、恐怖的音响律动所掩盖起来。阴森恐怖的旋律经常被不间断的、有节律的木鱼敲击声和建立在增四度音程上的鼓声步行节奏伴随着,这就增加了作品的恐怖色彩。作曲家在草稿中是这样描述作品的内容的:“远处,传来或高或低的呼唤声,这是个庄严的庙宇吗?在黑暗中似有狰狞、张牙舞爪的彩塑像;一片低音号角在呜咽、低鸣,伴着冰冷、漠然的经堂吟诵声;惊栗的人又开始凄厉地嚎叫、阴风翻滚、群魔乱舞、庙宇颤抖了。天昏地暗,轰隆一声,天崩地裂,这时所有铜管号口朝天狂啸,继而像江河奔泻,滑音从上而下。巨响过后,远处飘来破碎

了的钟声。”^①这部作品以恐怖的氛围、尖锐的音响、突出的打击乐,表现了作曲家对这个充满了争斗、猜忌、尔虞我诈的、动荡不安的现实世界的反思和批判。是一部揭露黑暗、表现丑陋、批判罪恶的现代作品,是批判现实主义与表现主义艺术观念的综合体。

创作于1985年的《钢琴幻想曲》,是在“纪念李斯特逝世100周年国际作曲比赛”活动中获得第二名的作品。在谈到他的创作构思的时候,苏聪是这样说的:在“作品《钢琴幻想曲》中力图表现出清高淡远、典雅古朴的气质,这首作品创作起因于1985年匈牙利音协为纪念弗朗茨·李斯特逝世一百周年而举办的以李斯特作品片段为主题的国际钢琴作品比赛。我在找到李斯特的一首以五声音阶旋律为主题的练习曲^②后,就随即放弃了发展作品和声、华丽的音型的想法,而抓住了比赛要求中特定的曲式幻想曲字意中的‘幻想’两字去创作,并以中国古谱中的散板为启示,采用了李斯特作品的旋律片段,全曲始终都没有小节线束缚,这使演奏者在领会乐曲中已标好的表情术语以外,还要细腻地去想象出乐曲中‘没有标出的’表情、速度和呼吸,以表现出以山水花月喻人格,指柔音淡、外柔内坚的境界。”^③显然,作曲家试图在自己的这部作品中展现中国传统文人艺术的精神境界和审美理想。为了实现这个目的,在作品的实际展开中大量地使用了西方现代音乐演绎手法,诸如:打开钢琴琴盖,双手指以各种力度、速度拨弄琴弦,以此获得古代文人抚琴吟唱的音响效果和艺术氛围。不仅如此,采用了一系列非常规的音响获取手法,又如:手按琴键而不发音,打开踏板获得泛音;利用记谱法频繁地变化节奏和速度;虽然作品的开始音和结束音都是C,但是全篇音乐的调性都是游离、模糊的;李斯特原作中的五声音阶的主题旋律,在乐曲的开始、中间处仅仅以近似的两个音列和由此衍生出的十余个变形的形态出现,直到作品的“黄金分割点”之后,这个主题才以加装饰的逼近原貌的形态展现出来,并成为作品高潮的标志等。这部具备中国散体形式结构、典雅音乐风格,兼备西方高超演奏技巧、复杂形式结构的钢琴作品,以幻想性的艺术气质、现代性的创作手法、中国化的音乐风格,成为苏聪个人抒情性、散文化音乐风格的代表性作品。

① 苏聪:《破晓》创作随笔。

② 笔者注:作曲家选取的李斯特的这部练习曲就是《音乐会练习曲》第三号。

③ 转引自苏夏:《闲话苏聪》。

1985年,苏聪在阅读好莱坞电影杂志的时候得知著名电影导演贝尔多鲁奇正在为他执导的电影《末代皇帝》征集作曲家,苏聪便毛遂自荐。1986年,贝尔多鲁奇向苏聪发出了邀请,与来自英国的戴维·伯恩(David Byrne)和来自日本的坂本龙一(Ryuichi Sakamoto)两位作曲家一道完成了影片的配乐工作。贝尔多鲁奇是一位深谙音乐并且对之要求甚高的导演,他要求苏聪创作出他(贝氏)“每天做梦”时的音乐。为此,苏聪开始苦苦地寻觅“充满天地、包裹六级”的古乐足迹,最终交出了贝氏“每天做梦”都想要的音乐。影片完成后,贝尔多鲁奇是这样评价苏聪的音乐的:“你的音乐具有高贵、典雅而略带忧伤的气质,与这部电影的主人翁的精神气质是一致的,这是我邀请你来写作的原因。我很满意。”1988年该片的电影音乐获得美国好莱坞外国记者协会的“金球奖”,同年,在第60届奥斯卡颁奖典礼上获得“最佳音乐奖”。苏聪也成为历史上第一位获得“奥斯卡最佳音乐奖”的华人作曲家。苏聪在为影片《末代皇帝》配乐中主要承担了喇嘛音乐、场景音乐、群众歌曲等音乐段落的写作。他根据影片内容的需要不拘一格地选择音乐素材,并且以不同处理方式使这些音乐素材得到最有效的发挥。例如:在“颐和园”那场戏中,他运用复调的形式,将中国传统的“行腔”“韵语”在女声二重唱的层叠起伏之中尽显开来,模糊游离的调性、时断时续的吟唱,给中国古代皇室生活增添了几分变异的神秘色彩,随着几声铃、鼓、女声二重以赋予弹性的吟诵方式将琵琶引入。琵琶独奏的前半段为f小调,后半段转入^be小调,^①半音下行的琵琶曲调透露出小皇帝内心酸楚而扭曲的亲情。在“婚礼”那场戏中,苏聪运用民间“吹打乐”表现婚庆场面,用“卡戏”手法,以“唢呐”模仿人的讥笑声和嬉戏声,用京剧的“急急风”表现婚庆中上演的戏剧场景,作曲家通过这些手法表现了人物的内心世界和人物之间的关系。“溥仪用餐”音乐《Lunchu》是苏聪为该片写作的重要段落,音乐由三个部分组成:第一部分的主题旋律是以d小调主三和弦为基本音乐材料展开的,由巴乌模仿“陶埙”的枯涩音色将该主题旋律演绎得凄婉动人。其间,琵琶时而以相隔五度的音阶与巴乌主题旋律的属音呼应,时而以连接的形式穿插于巴乌主题旋律之间。第二部分由三个小

① 此处的调性是根据电影音乐的音响所进行的听觉分析而作出的,可能与实际音高存在一定的差距。

段落构成,分别以不同的配器和主题展开方式对第一部分的音乐材料进行发展:第一段先由扬琴独奏,然后琵琶进入,两件乐器以模仿复调的形式展开主题。第二段以琵琶独奏古筝伴奏的形式展开主题,此时调性由原来的d小调转至a小调。第三段由古筝、琵琶、长笛三件乐器以对比复调的形式对主题进一步展开。虽然,音乐主题基本相同,但是由于配器和织体的变化,使音乐主题在音色和旋律形态方面具有了对比意义。在扬琴一声清脆的下行雅乐音阶之后,乐曲进入再现的第三部分,此时,调性回归至d小调,巴乌苦涩声音在与碰铃和锣的微弱对话中渐渐消失。这段“用餐”音乐可以说是整部影片配乐中最有特色、最成功的音乐段落之一,它充分体现了古朴、典雅、空灵、明净的苏聪风格。该段音乐很好地刻画了影片中所表现的繁复的宫廷礼仪和神秘的皇室用餐氛围。在“文革批斗游行”那场戏中,苏聪直接引用“文革”时期家喻户晓的群众歌曲《大海航行靠舵手》,并将这个极具时代特色的歌曲用当时人们最熟悉的乐器“手风琴”来演奏,以此表现“文革”时期轰轰烈烈的“红卫兵”揪斗“反革命分子”的场景,突显了一个扭曲的时代特征。

1987年初,正在紧锣密鼓地从事电影《末代皇帝》音乐创作的时候,苏聪“忙里偷闲”分出心来,用十余天的时间完成了《第三弦乐四重奏》^①。作品主要使用了主题与自由变奏的手法写成,作品的主题(1~15小节)取自河北民歌(G徵调式)。作曲家在变奏的过程中打破了传统的变奏概念,将变奏建立在主题所潜藏的某些隐晦的细微音素之上,通过留头换尾、逆行、倒影、衍展、派生等手法发展主题。作品是由体裁相互对比、音乐材料紧密联系的两个乐章构成,第一乐章(快板)的结构具有相对鲜明的“奏鸣性变奏特点”^②,在主题初步呈示和过渡之后(1~15小节为呈示;16~28小节为过渡),开始了系列变奏。第一变奏(29~49小节),在这里作曲家将主题转移到低音声部,高音声部则相隔4小节对之进行模仿展开。第二变奏(49~78小节)是一段双重卡农组合而成的性格变奏,作曲家从民歌主题中抽取一个音列,将之与较为规整的低音节奏音型对比展开。第三变奏(79~150小节)是一段压缩变奏,作曲家将民歌主题做了压缩的技术处理,并在此基础上以即兴的手法对主

① 苏聪:《第三弦乐四重奏》,《中央音乐学院学报》1988年第4期。

② 苏夏:《闲话苏聪》,《人民音乐》1998年第4期。

题进行展开。第四变奏由三个组成部分组成:第一部分(151~185 小节)是一个四重卡农部分,主题的动机音素被融入均等节奏的持续音声部中,并逐渐引入第二变奏的材料;第二部分(186~226 小节)突出展开的是民歌主题的节奏属性,首先由大提琴的领奏进入;第三部分(227~252 小节)也是乐章的终曲部分,在这里作曲家将第二变奏和第四变奏做出了纵向的结合。第二乐章(散板)则以没有小节线的苏聪式的音乐散文体的结构手法写成,节拍速度舒缓而优雅,格调宁静而致远,结构形散而神聚,这与第一乐章形成鲜明的对比。《第三弦乐四重奏》以民间音乐素材为基础、以现代作曲技法为手段,将民间音乐的典型音列提取出来,进行艺术化的重构,从而形成了赋予个性的艺术语言;在即兴手法、变奏手法等方面,做出了新的探索;为了突出音乐的民族性,作曲家还使用了中国民间音乐中常用的“支声复调”的手法。这些,都使得作品成为一部较好地解决了中国与西方、传统与现代等矛盾的新音乐作品。《第三弦乐四重奏》于次年春天在德国举办的“德累斯顿音乐节”上,获得音乐创作的“荣誉奖”。

2003 年,苏聪应北京军区战友歌舞团和上海城市舞蹈有限公司的联合邀请,为大型民族舞剧《红楼梦》创作了舞蹈音乐(舞剧编导:赵明,编剧:李福)。苏聪自中学阶段就开始阅读《红楼梦》,宝黛的爱情悲剧曾经在他年青的心灵中留下了深刻的印象。在创作音乐之前,苏聪就确定了以音乐表达情感、抒发胸臆、营造氛围的艺术目的,为此他放弃了原文学作品中复杂多变人物关系、峰回路转的故事情节、跌宕起伏的戏剧冲突等,重点突出的是两个方面:一个是“梦”,作曲家认为曹雪芹想诉说的“不过是富贵繁华如梦,青春爱情如梦,人生也不过如梦”;再一个是“情”,在“这里既有爱情,也有色情或叫风情,这其实是人间繁华情绪盎然的主题”。作曲家将之称为“梦与情的交响曲”^①。整部舞剧音乐(长达 100 分钟)由六个大的部分以一气呵成的手法结构起来。作曲家在舞剧音乐中设计了三条线索:第一条就是贾宝玉和林黛玉的爱情关系,作曲家为这种关系创作了情感真挚、旋律通俗的爱情主题,并使之成为贯穿于全剧的基本主题;第二条就是贾宝玉与薛宝钗的情色关系,并为这

① 王杨:《梦与情的交响——舞剧〈红楼梦〉音乐作者苏聪访谈录》,《人民音乐》2003 年第 10 期。

种关系创作了情色主题,将这个主题运用在大观园调情、嬉闹等场景中;第三条就是王熙凤等非主流关系,作曲家创作了简洁明了的音乐,将它们作为全曲结构的调节部分。作为全剧核心的宝黛爱情主题,作曲家摒弃了传统的凄美、哀怨的表现手法,赋予色彩缤纷、活力充沛的新艺术观念。在尾声中,作曲家以“拼贴”的手法将西方的硬摇滚、京剧、男女青年对话、旧式唱机转动的杂音共四种音素以“混声”的手法“拼贴”在一起,以期获得时空的交错感,拉近观众与历史人物的距离。为了突出地体现“梦”的境界,大量地使用了电脑、电声音乐材料,以期获得梦幻般的艺术效果。第一幕第二场刘姥姥逛大观园的音乐,苏聪为之创作了一段大三弦主奏的京味十足的音乐。为了营造故事发生地的环境氛围,将江南评弹的音素糅合到全剧各个有关场景音乐的创作中。为了体现雅俗共赏的创作目标,讲述戏剧故事的情景,作曲家邀请词作家王晓岭创作了四段唱词,并为之创作了四段说唱音乐。为了突出戏剧细腻、委婉的艺术品格,作曲家邀请越剧演员担任剧中歌曲的演唱。这些手法的使用,都使得作曲家创作一部“梦与情的交响曲”的艺术目标获得了较为理想的效果。

2003年苏聪先后为两部国产故事影片配乐,一部是由冯小刚导演的2004年贺岁影片《手机》,另一部是由张元执导的都市言情影片《绿茶》。其中,冯小刚导演的影片《手机》以现代化的通讯工具——“手机”为主线勾连了信息时代都市社会的人生百态,透视出“礼崩乐坏”、物欲横流、充满谎言和苦涩漏洞的都市生活,也勾勒出都市人内心深处守望的精神家园。影片的片头、片尾主题歌曲《牛三斤》出自导演冯小刚之手,苏聪在该影片中的配乐段落很少,主要有五个段落。从宏观的角度看,这五个段落恰恰构成了一个完整的再现三部曲体结构。其中,片头、片尾曲正是再现三部曲体的呈示部与再现部。这些配乐是作曲家以冯小刚创作的主题歌曲的旋律为基础,配以混合打击乐、电子音乐的语言形式,以变奏的手法展开。不仅如此,苏聪还以此为背景,将现代都市特有的手机铃声、手机按键声、手机菜单转化声、手机占线或无人接听时的提示声,汽车、火车的行驶声等等现实生活中的声响杂糅其中。这些现实主义的组合方式,向听者展现了一幅现代都市社会的立体空间画面。中间部分是由三个独立的音乐段落组成的,前后两个段落均是为影片主人公严守一回河南老家路上的画面所配的音乐。前一段由笛子演奏,音乐情绪欢快、洒脱,风格质朴,体现了“逃离”谎言世界而使精神得到暂时解脱

的严守一的愉悦心情。中间段落是为影片中的足疗场景而配的音乐,该段音乐是由中国传统的乐器——古琴演奏的古曲。在这里,传统的雅乐文化既对应了中国传统的养生医学,也反讽了真情匮乏的现代都市文明。后一段是由人声主唱,乐队伴奏的音乐段落,音乐情绪庄严、肃穆,表现了沉溺在都市欲望中并最终演变为一无所有的严守一,对“用心说话”的原始文明、人类本性的皈依。在上述音乐段落之间,还穿插了几个展示人物心理活动的片段。例如:严守一与武月偷情的秘密被于文娟拆穿时的以六级分解和弦出现的片段(这个和弦成为后来几个音乐段落的核心材料),严守一与武月在宾馆偷情时的打击乐片段等。它们在整个音乐结构中,起到了连接、过渡的作用。由于电影表现手法的局限,在电影配乐中,能够将整部影片的配乐按照再现三部曲体的结构展开创作的范例尚不多见。而作曲家却能将看似零碎的音乐段落进行巧妙的结构,使其具有了浑然的整体感。

由张元执导的都市言情影片《绿茶》透过喧闹城市一角的三个人物(男主角陈明亮与两个女人即研究生吴芳和钢琴师朗朗)之间的一段浪漫而又似是而非的爱情纠葛,表现了当代中国社会在“现代”与“传统”、“中国”与“西方”文化冲突过程中,人的真实处境和精神状态。由于影片所表现的是表层故事背后隐藏的深层次的社会文化心理,因此,要求镜头的画面必须是缓慢、静止、安静、柔美的。这无疑对电影音乐的艺术质量有了更高的要求,音乐与画面的结合和处理也格外引人注目。作品在传统的弦乐、打击乐、吹管乐的基础上大量使用具有迷幻虚拟色彩的电子音乐,以此制造出斑驳陆离、神秘虚幻的色彩感与空间层次感。贯穿全剧的音乐主题有三个:一是以“mi、la、do、re”音列为主题核心构成的“吴芳主题”,这个主题在影片中分别代表着女主角吴芳的外部形象、内心独白、爱情憧憬。二是影片开始时就出现的“打击乐主题”,这个主题在影片中具有双重“身份”,一方面与“绿茶”对应,表现人的心理状态,另一方面与环境对应,刻画人的生存环境。三是由笛子演奏的以五声音阶为基础的京味曲调构成的“陈明亮主题”,它既是对男主角油腔滑调、玩世不恭形象的刻画,也是对其内心世界的描写。作曲家根据剧情的需要,将这三个音乐主题用不同的结构手法贯穿于影片的各个场景。例如,“吴芳主题”在影片的前半部分,大多以动机或固定音型的形式出现,只在吴芳与陈明亮第二次见面散步谈话时,主题才以模仿钟声的音色隐

约、缓慢地显现；在吴芳与某男“相亲”时，该主题更是由加弱音器的小号在固定音型的伴奏下以摇滚的形式吹奏出来，原本抒情、委婉，略带伤感的爱情旋律，瞬即变得滑稽、怪诞，略带调侃的意味，“相亲”就这样在人们的听觉系统中变成了滑稽、荒诞的闹剧。“吴芳主题”以它抒情的面目，清晰完整的演绎了五次。其中前四次均与吴芳的“手套”故事对应，它是吴芳释放自我的心路历程。最后一次是在影片的结尾处，随着朗朗的一记“耳光”，吴芳与朗朗是同一个人的身份谜底被彻底揭开，原本被撕裂成两半的人格复归于一体。此刻代表吴芳和爱情的主题与其他主题以复调的形式交错呈现，并最终九九归一，暗示了走出自我的吴芳与陈明亮的爱情结局。表现环境、心境的“打击乐主题”在影片中的作用不可小视，它总是以固定节奏的表现方式与吴芳杯中绿茶相映，其音色、节奏、速度、力度随着剧中人物的心理变化而改变，时而静如止水，时而急疾如风。笛子演奏的“陈明亮主题”是与“吴芳主题”并行的另一条旋律线，虽然在剧中也曾多次以“do、la、sol”三音列为动机出现于多个场景（有时是由弹拨乐器如古筝演奏的），但是它与第一主题的展开手法有明显的不同，它从第一次出现便以直白、清晰的面目将陈明亮的性格特征展示出来：玩世不恭、油腔滑调。除上述贯穿影片始终的三个主题以外，作曲家还多次利用电子乐器的模仿优势，模仿饮茶时食管发出的“咕咚”声以及茶水在腹腔内九转回肠的流动声；利用控制音强的手段造成循环的音响效果，加强立体空间层次，使之与不断循环变化的镜头画面相契合。在《绿茶》的配乐中，苏聪以多元并存的创作手段将古今、中西的音乐色彩、民间曲调与市井流行音调并置其中，以此表现多元文化碰撞下的当代中国都市人群的生存状态。在多元的音乐材料中，中国元素正是“生活在他乡”都市人的心灵家园，也可以说是生活在异国的苏聪内心所依恋的精神家园。

苏聪的新音乐作品总体上具有细腻的旋法、敏锐的情感、文雅的风格，作品在娓娓诉说的同时，又不失洒脱、大度。此可谓：温文尔雅抒胸臆。对于苏聪的风格，理查·海门是这样归纳的：“既能是最高级的，也能是最即兴的，要通俗的时候，也很能大众化。”^①这或许就是苏聪新音乐创作与传播的“制胜之道”。

① 转引自苏夏：《闲话苏聪》，《人民音乐》1998年第4期。

第四节 酣畅淋漓唱祖国——张千一

张千一(1959~),作曲家,辽宁沈阳人。

1959年,张千一出生在沈阳市的一个朝鲜族家庭,兄弟三人(张春一、张千一、张宏光)后来都成为音乐工作者,并且都成为圈内公认的成功人物。1973年,张千一考入沈阳音乐学院附属中学,学习巴松管演奏。1976年自音乐学院毕业,1977年开始,张千一立志从事专业音乐创作,并进入中国人民解放军工程兵政治部文工团担任专职作曲。1980年至1981年间,张千一创作完成了他的成名作——交响音画《北方森林》,该作在1981年举办的“第一届全国交响乐作品比赛”中夺得优秀奖。这次比赛评委桑桐、施咏康非常欣赏他的才华,随即破格将他招入上海音乐学院作曲系,师从于陈钢、桑桐、施咏康学习作曲及技术理论。1984年,自上海音乐学院毕业后进入中国人民武装警察部队总部文工团担任专职作曲。2002年9月,张千一考入上海音乐学院作曲系,师从杨立青教授攻读作曲专业博士学位,博士毕业以后被留校任教。曾经先后担任第九届全国政协委员、中国音乐家协会理事、中国电影音乐学会会员、全国青年联合会委员等社会职务,享受国务院政府特殊津贴待遇。张千一的新音乐创作“出道”于1981年的第一届全国交响乐作品比赛。以此为契机,他的音乐创作便“一发而不可收”,成为当代中国为数不多的创作精力旺盛、作品诞生率较高、社会知名度较高的新音乐家之一。自20世纪80年代初期以来获得的各类奖项主要有:获中国第一届交响乐作品比赛一等奖(交响音画《北方森林》,1981),全国第四届音乐作品比赛二等奖(《A调弦乐四重奏》、《大提琴四重奏》,1985),第三届中国电影“童牛奖”最佳音乐奖(电影音乐《多梦时节》,1989),“上海、巴黎世界歌会作曲比赛”中国作品入选奖第三名(二乐章歌曲《献给残疾人》,1989),第二届上海“健牌杯”作品比赛第一名(歌曲《哪里山最高》,1989),首届中国“文华新剧目奖”之“综合奖”(舞剧《人参女》,1990),“亚运会征歌”二等奖(《亚洲明天》,1990),1991年、1992年分获第41届、42届柏林电影节最佳儿童片大奖(综合奖)(电影《哦,香雪》、《天堂回信》),第六届“全军文艺汇演”作曲一等奖(舞蹈《英雄儿女》,

1992),中国首届“群星奖”三等奖(歌曲《好高好高的山》,1992),第五届“健牌杯”作品比赛第一名、“建国以来优秀影视歌曲”佳作奖、1995年获罗马尼亚“金鹿杯”国际通俗歌曲 MTV 比赛第三名(歌曲《嫂子颂》,1992、1995),全国第八届音乐作品(交响乐)比赛创作奖(《大提琴协奏曲》,1994),电视剧《天路》获 1995 年全国电影剧“金星奖”一等奖、中宣部 96 年度“五个一工程”奖、96 年度解放军文艺奖(该剧音乐还获得了 1995 年第十届中国电视“飞天奖”最佳音乐单项奖)、“全军文艺新作品评奖”二等奖(歌曲《妈妈叫儿去当兵》,1996),中国人民解放军文艺奖(舞蹈《壮士》,1996);中国少数民族电视剧“骏马奖”三等奖(电视剧《战地阿里郎》,1996),1996 年度“五个一工程”奖、第 16 届中国电视“飞天奖”连续剧一等奖(《孔繁森》)、“迎香港 97 回归”作品比赛“优秀作品奖”(为童声合唱与管弦乐队而作《同乐》,1996),中国人民解放军文艺奖、中宣部“五个一工程”第六届“入选作品奖”(歌曲《青藏高原》,1997),第五届中国人口文化奖一等奖(歌曲《神山不说话》,1997)等。

张千一的新音乐创作涉及音乐创作的各个领域。历年来创作的作品主要有:管弦乐《北方森林》(1980~1981)、《素描六首》,室内乐《A 调弦乐四重奏》,室内管弦乐《牧歌》、《为琵琶与乐队而作的随想曲》(均为 1982),室内乐《别》、《第一铜管五重奏》(1983~1984),长笛独奏《吟》,室内乐《铜管四重奏》、《大提琴四重奏》(1984),三弦独奏《幻想曲》,箫与女高音《冤怨》,舞剧《神州舞魂》(1985),电影音乐《山林中头一个女人》、《大侦探》(1986),《大提琴协奏曲》(1987~1988),电影音乐《多梦时节》,二乐章歌曲《献给残疾人》(1988),为钢琴与管弦乐队《一首钢琴诗》,舞剧音乐《人参女》(1989),室内乐《对称》,电影音乐《江湖八面风》、《哦,香雪》(1990),电视剧音乐《赵尚志》、《一袋烟》、《歌从黄河来》,交响舞蹈诗《太阳颂》,合唱《国旗和太阳在一起》,舞蹈音乐《映山红》(1991),电影音乐《天堂回信》,音舞诗画《哨所四季》,舞蹈音乐《英雄儿女》(1992),电影音乐《井冈山》,歌曲《女人是老虎》、《冬天让我更明白》,电视音乐《东北王张作霖》(1993),第六届远东及南太平洋地区运动会开幕式音乐《我们同行》,为童声合唱与管弦乐队《同乐》,电视音乐《天路》,歌曲《青藏高原》(1994),电视音乐《孔繁森》,歌曲《走进西藏》、《为人民服务》,电影音

乐《金戈铁马》(1995),歌曲《阿拉哩哟》(1996),电视音乐《红十字方队》,歌曲《相逢是首歌》,电视音乐《曹操》(1997),舞剧音乐《野斑马》,电影音乐《红色恋人》(1998),交响合唱《长城》(1998~1999),电视音乐《女子特警队》,电影音乐《益西卓玛》,歌曲《在那东山顶上》(1999),舞剧音乐《大梦敦煌》(1999~2000),电视音乐《惊涛》、《光荣之旅》,小歌剧《红灯笼》(2000),交响合唱《希望》,电视音乐《走向喜马拉雅》(2001),歌剧《太阳之歌》,电视音乐《DA 师》,歌曲《雁过南山》,电视音乐《世纪之约》、《乾隆王朝》,歌曲《月朗朗》,电视音乐《格萨尔》,歌曲《雅鲁藏布》(2002),电视音乐《大染坊》,舞剧音乐《霸王别姬》(2003)等。

创作于 1980 年至 1981 年间的交响音画《北方森林》是确立他全国影响力的第一部重要作品,也是新时期中国新音乐创作领域内第一批有影响力的代表性作品。为了创作这部标题性的管弦乐作品,作曲家深入东北地区鄂伦春民族聚集的林区体验生活、收集材料,根据此间的收获,创作了这部描绘与表现北方林区一天景致的标题性交响乐作品。在作品总谱的文字说明中,作曲家是这样表述自己的文学构思的:

乐曲通过对森林一日的描绘,给人们展现出一幅北方森林的风景画。

林海茫茫,夜风拂动,宛如平静的湖面,泛起层层浅浪。曙光渐渐升起,黎明戴着金色王冠姗姗走来。森林苏醒了。优美的歌声引来了热爱生活的人们,向森林的深处走去。

渐渐,林海画廊展现在我们面前,它庄严、肃穆、神奇、莫测。动物也给大自然增添了色彩。

午后,森林显出微微醉意,它陶醉在群山怀抱里,为自己的美丽骄傲。随之晚霞渐渐出现,金黄的西天是那样绚丽、亲切。晚霞逐渐消逝,劳动一天的人们唱着山歌下山了。森林又隐入了茫茫月色之中。^①

作曲家采用奏鸣曲式的曲体形式结构了这个文学构思:短小的引子只有 4 小节,是对夜色的描绘,弦乐器在低音区以朦胧的音型勾勒出森林黎明前的黑暗;从第 5 小节开始,轻盈、柔美、富于活力的呈示部主部主题——“森林主题”,先由单簧管奏出主题的第一乐句,然后再由圆号

① 张千一:《交响音画《北方森林》总谱》,人民音乐出版社 1982 年 10 月第 1 版。

奏出第二乐句；这个主题是在对鄂伦春族民歌《生长在兴安岭上》和《黄骠马的乳汁》音乐材料经过分解、提炼、综合以后创作出来的。该主题是以以上四下三的旋律运行模式为“主题核心”进行展开的，作曲家用模进、派生、衍展，以及配器和调性转换等手段构建出“林海茫茫，夜风拂动”的主题形象，使该主题在“主题核心”不变的情况下，不断增加新的动力因素，增加新的色彩亮度，以此将北方原始森林从“林海茫茫，夜风拂动”的夜晚到“戴着金色王冠姗姗走来”的黎明的色彩转换通过音乐昏暗、朦胧、明亮、热烈、活力四射的色彩递进处理方式鲜活地表现出来。从第76小节开始，进入呈示部的副部主题——“山歌主题”，这个舞蹈风格的主题由长笛和单簧管在相隔八度的距离上齐奏出来。“山歌主题”是在第一主题“核心”的基础上，以派生、衍展、模进的综合方法派生出来的与第一主题具有对比意义的段落，它所表现的是人们上山劳动的欢乐景象，小提琴与其他弦乐器以富于活力感的动态音型予以伴奏，两者一同构成了林区劳动者乐观豪爽的群体形象。乐曲的“插部”是由两个描绘性的部分组成：第一部分“大自然与动物”（101~276小节）是一段活力四射的、充满了生命的青春气息的部分，首先由定音鼓的轰鸣声与管弦乐队强烈的音响，将人们的想象带入庄严、辽阔的森林动物王国的世界；长笛在定音鼓缓慢、沉重的节奏和大提琴厚重音型的衬托下，以灵巧、轻盈的音型演奏出表现轻巧、欢快的动物音调；一声强烈的吼声突然出现，随之又戛然而止，给人以惊心动魄之感；短笛与其他木管乐器奏出活泼、轻巧的音调，使得森林又回到欢快、祥和的氛围之内；老虎的吼声再次出现，又一次打破了平静、愉快的氛围，紧张的不协和和弦及不稳定的节奏再度凸现出来；竖琴奏出一段华丽、晶莹的流水般的音流，将人们的想象再次带回到美好、安宁的氛围中来。第二部分“午后和晚霞”（277~343小节）主要围绕着呈示部中的“森林主题”展开，作曲家通过模进、转调、声部调配等乐器法与旋法手段，表现了森林在傍晚阶段展现出来的夕阳西下、晚霞金晖的美丽景致，是一段抒情性的展开部分，与前面描绘性的“插部”的第一部分形成了音乐形象上的对比。再现部采用压缩再现的手法写成，从第344小节开始进入整部乐曲的再现部，再现部为“倒装再现”，首先再现的是呈示部的副部主题——“山歌主题”，以此象征劳动了一天的人们在晚霞的映照下唱着山歌欣然下山回家的情景；山歌主题首先在小提琴声部上吟唱两遍；之后，才由单簧管、双簧管、小提琴同时演

奏呈示部的主部主题——“森林主题”，音乐开始变得朦胧、黯淡，夜色重新降临在北方的森林里。交响音画《北方森林》是欧洲浪漫主义传统、民族乐派风格的中国化的产物，它的出现对于接续“五四”新文化运动乃至建国初期以来中国新音乐现实主义、民族主义的创作传统，起到了承前启后的作用。

此后创作的几部作品，延续并发展了《北方森林》确立的音乐创作原则。其中的《A 大调弦乐四重奏》(1982)，是作曲家延续早期创作风格的一部作品。但是在这部作品中开始出现了多调性的音乐风格，密集的复调织体等，显露出作曲家将要进行新型音乐创作手法的端倪。为钢琴、长笛、单簧管、中提琴与打击乐器而作的室内乐《别》(1983~1984)，是一部标志着作曲家的音乐创作开始步入新型探索、实验阶段的作品。在这部作品中，作曲家有选择地使用先锋试验音乐的一些手法，将无调性、序列等创作手法，无标题的创作观念，边缘的创作题材，非常规的演唱、演奏手法等，融入到作品之内；这些手法的运用，在当时均是较为超前的探索性行为。创作于 1984 年的《大提琴四重奏》，是作曲家单乐章结构的无标题器乐作品的代表作之一。作品建立在“F、 $\flat$ E、C、D”的“主题核心”基础上，以模进、倒影、逆行、横向解构、纵横重构等手法，推衍出一系列新颖的音响形式，借鉴中国传统音乐中常用的“散、慢、中、快、散”的多段体散体结构手法组合音乐，将西方现代手法和中国传统作曲观念做出了有机的融合。这个时期的系列新音乐创作，为张千一后来创作的“厚积薄发”做好了技术与思想上的准备。

1991 年，张千一应黑龙江电视剧编剧、导演李文岐（此前，李黎夫曾经与之合作创作了电视连续剧《雪城》的配乐）的邀请，为其拍摄的反映抗日英雄赵尚志英雄事迹的电视连续剧《赵尚志》创作了全剧的配乐。其中的女声独唱《嫂子颂》随着电视剧的播出，立刻从电视剧中“脱颖而出”，成为当时流传全国的流行歌曲。在刚刚接到插曲歌词的时候，作曲家一开始就“发懵”，因为“嫂子”一词贯穿全篇；“嫂子”这个词在发声方面具有明显的“倒字”现象，因此不利于旋律的进行；“嫂子”虽为女性亲人的称谓，但是它在人们心目中所具有的地位，远没有“妈妈”、“母亲”等名称崇高，以此作为剧中颂歌的歌词，就显得不够高尚；后曾经与词作者交涉，但是作者坚持使用“嫂子”这个词语，非但如此，还要求“嫂子”在旋法处理上不能下行；在此情况下，张千一只好“面对现实”。他以大二度

上行的清唱形式,作为歌曲的开头,也作为“嫂子”的基础旋律和贯穿全曲的核心动机,这就解决了前面所提到的技术性难题。作品以非再现三段体的结构形式写成,全曲建立在d羽调上;d羽调的A段以宣叙性的旋法写成,首先以上行大二度的级进唱出了一声呼唤:“嫂子”,此后便以朴实的情感诉说了对“嫂子”的祈望:“嫂子借你一双小手捧一把黑土先把鬼子埋掉。嫂子借你一对大脚踩一溜山道再把我们送好。”在这段呼唤与宣叙性的、充满了祈盼情感的歌词之后,是3小节的伴奏乐队的间奏,材料取自A段。c徵调的B段开始处是对A段呼唤动机上方大二度模进,随着音区的升高,情绪开始变得激动起来:“嫂子借你一幅身板,挡一挡太阳,我们好打胜仗。”C段与B段的连接运用了中国传统音乐中常用的“鱼咬尾”的结构方法,使两个乐段之间的衔接不留痕迹。从C段开始,歌曲转换为咏叹性的旋法,主人公开始了内心激情的“大兴发”：“憨憨的嫂子,亲亲的嫂子,我们用鲜血供奉你。”这句歌词在经过反复以后,乐段的旋律结束在d羽调上。之后,又是对呼唤动机的模进,歌曲随之也进入尾声;尾声先在F宫调上进行,反复地吟唱着“黑黑的嫂子”,节拍也频繁地在 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 之间交替着,以此排解着主人公内心深处“嫂子”“情结”的郁结;在反复进行之后,全曲回到d羽调上结束。《嫂子颂》是特定故事情节、人物背景所需要的产物。从传统人伦情感来看,对“嫂子”的颂扬,是在北方民族心理中潜藏着的“恋母情结”迁移后的显现。张千一以自己的直觉和悟性,准确地把握住了这种民族心理,艺术化、创造性地颂扬了这种情感;所以,歌曲诞生以后感动了歌唱者,震撼了录制者和导、演人员,《嫂子颂》随之也曾经一度在北方地区风行。

雅俗共赏、令人荡气回肠的女声独唱《青藏高原》,是作曲家于1994年为中国人民解放军总后勤部电视剧艺术中心拍摄的电视剧《天路》创作配乐中的主题歌。在此之前,张千一试图创作一些令人回味但是又脱俗的作品。认为人生活在现实庸俗的环境中,人与人的关系由盘根错节而纠葛猜忌,再进而勾心斗角,人们的精神世界需要脱俗的、美好的艺术来予以洗礼。西藏,在张千一心目中是他精神世界中的理想王国,是他向往中的世上最纯净的天空与最广袤的大地。正当此时,《天路》剧组找到了张千一;研读剧本之后,张千一就被深深打动了,立刻就投入到创作状态;但是,此时的作曲家尚未进入过他心目中的这片净土;于是,他便从剧本情节、人物的内在精神气质中捕捉灵感。他发现:青藏线是一条

通天的路,青藏线上几代军人的牺牲奉献精神,就像西藏那块土地一样,让人感觉到天的纯净和圣洁。于是,作曲家便找到了创作切入点。在张千一为这部电视片创作的配乐中,最为光彩的当数它的主题歌《青藏高原》(作曲家自己作词)。这首具有浓郁的民族风格、鲜明的时代因素、高亢的音乐语言,歌曲的长度只有 35 小节的篇幅,但是在这个短小的篇幅之内却容纳了引子、间奏、二段体的歌曲主体部分和尾声,这些歌曲常用的结构组成部分。自由、高亢、悠扬的引子部分只有不足 4 个小节的长度和四个衬词“呀啦索,哎”;由低而高、自由级进和八度跳进、半音上行倚音相互结合的自由旋法,将听众的想象立刻带入“离蓝天最近”的青藏高原。从第 4 小节的第四拍至第 8 小节,是歌曲的间奏部分;伴奏乐队接续了人声清唱的意境,以更为高亢、激越的情绪歌唱着这片净土,并且为人声的情绪转化提供了连接。第 9~17 小节是歌曲主体部分的 A 段,在这个由起承转合四个乐句构成的乐段里,人声由引子中的高亢的喊唱,转化为宣叙性的吟诵与追问:“是谁带来远古的呼唤,是谁留下千年的祈盼。难道说还有无言的歌,还是那久久不能忘怀的眷恋”;第 17 小节第二拍至第 27 小节,是歌曲主体部分的 B 段;从这个乐段开始,作曲家歌曲的节拍做出了频繁的转变: $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$;这种处理是为了表现主人公内心跌宕起伏、变化丰富的情感:“哦,我看见一座座山,一座座山川,一座座山川相连。呀啦索,那就是青藏高原。”显然,第一个乐段中的自我追问在这里找到了答案:作曲家“呼唤”、“祈盼”、“眷恋”着的,就是这“青藏高原”。第 28 小节的第 4 拍至 35 小节,是歌曲的尾声部分;尾声的音乐材料来自引子、乐队间奏(B 段的最后一个乐句也是来自这里);A、B 乐段咏叙性的音乐旋法,在这里转化为高亢、嘹亮、自由、悠扬的音乐风格;同时,引子开始处的动机音程是纯五、大二度的上行跳进与下行级进,而尾声开始处的动机音程也是纯五、大二度的关系(在不同的调上);这就形成了核心因素的再现特征,使得非再现二段体的歌曲,在尾声中获得了首尾呼应的结果。《青藏高原》以类似于藏族民歌(彰显民歌的气质,隐讳民歌的形态)的风格、通俗流畅的演绎、剔透高亢的气质,使得作品“跳出”电视剧的“羁绊”,独立成为当代中国流行歌曲中的代表性成果。在歌舞厅、卡拉 OK 室、歌舞晚会里,《青藏高原》的“点、演唱率”都呈现出“居高不下”的态势。歌曲于 2001 年在中国音乐家协会举办的“首届中国音乐金钟奖”活动中,获得歌曲作品的“金质奖”。

创作于1998年的舞剧音乐《野斑马》是作曲家与当代著名舞蹈编导张继钢合作的产物。上海东方电视台、上海青春舞蹈团、上海舞蹈学校委约作曲家为张继钢的舞剧构思创作舞蹈音乐，张千一接受委约后便确立了“培养精品意识、克服浮躁情绪”的创作理念。为此，他将自己闷在屋里一气写了8个月，在枯燥煎熬的长时间的创作过程中，作曲家创作耐力和意志品质都获得了历练，也完成了一部艺术与商业双重成功的大型舞台艺术作品。被海内外传媒称之为“动物世界的《罗密欧与朱丽叶》的舞剧”。这部号称“世界首部全动物造型的原创舞剧”的《野斑马》，其创作源头起始于编导家张继钢在一次去北京列车上的一个梦境。一对小精灵在曼舞，幻化为一双野斑马，演绎出一场亦真亦幻、缠绵悱恻、如泣如诉的爱情故事：熊王（熊妈妈）欲在其生日庆典中穿上一件能使她长命百岁的由100张野斑马皮缝制的衣服（她已积攒了99张），为此她打算先杀死一匹野斑马做祭品。不料她的养女“斑马姑娘”却与这匹即将成为祭品的野斑马坠入情网，将野斑马放生，并最终为爱献身。显然，戏剧的艺术构思与《天鹅湖》、《狮子王》、《101斑点狗》等各种动物题材的舞剧和影视作品有着异曲同工之处。《大河之舞》的制作人加里·凡·埃格芒特在悉尼观看了《野斑马》的表演后表示“受到了震撼”，认为“它表现了一个世界性的主题——和平、友爱，是用舞蹈这一世界性的语言表达了对世界的关爱”，“从中可以看到中国深厚的文化底蕴”。张千一为《野斑马》创作的舞蹈音乐气势宏大、细腻生动。有评论家认为“单就舞剧音乐而言，《野斑马》已是一部自成一体的出色作品”。《大河之舞》的总导演威廉·麦尔在听了《野斑马》的音乐后说：“张千一的音乐有好莱坞式的宏大氛围，但又不失东方音乐的神秘与细致，整个音乐都在律动着，让人不由得翩翩起舞。”该舞剧由序“放生”、一幕“熊妈妈的生日”、二幕“野斑马的天空”、三幕第一场“熊妈妈生病了”、三幕第二场“醒悟”的结构形式组成，在音乐的创作中，需要解决的难题是：应当从戏剧构思及其结构出发，按照戏剧剧情的要求设计音乐的风格、角色的个性、场次之间的结构等。张千一创作的音乐的确在舞剧中起到了灵魂的作用，抒情、叙事相得益彰，表现、描述相辅相成；舞剧音乐以交响音乐的创作手法写成，每个主人公都有特定的音乐主题，主题随着剧情的发展而展开、衍生；音乐按照三幕四场的结构设计成为相当于四个乐章的交响曲的结构形式，音乐的旋律具有时代性、民族化的风格，音乐的和声与配

器以浪漫主义的手法为主。这些创作观念与手法,都是按照编导张继钢“比现代的更古典,比古典的更现代”的艺术构思而运用的。这些手法的核心目的就在于:艺术作品的社会化、商业化、世界化、流行化,最终获得艺术创作的社会效益与经济效益的双重丰收,实际的市场运作证实这种操作思路是适合市场化要求的。无疑,张千一雅俗共赏的音乐创作为舞剧创作的成功“插上了奋飞的翅膀”。

创作于2003年的大型舞剧《霸王别姬》(编剧邓海南、舞蹈编导赵明),是按照《野斑马》的艺术创作市场化思路创作的又一部现代性的唯美主义舞剧。舞剧由北京标志宏德文化传播有限公司、上海城市舞蹈公司、上海东方青春舞蹈团投资并经营,委约张千一再度担任该舞剧的作曲。“霸王别姬”是一个流芳千古的爱情故事,这个经典性的霸王与虞姬的爱情悲剧故事曾以不同的艺术形式做出过多种诠释:梅兰芳诠释的京剧、张国荣诠释的电影、琵琶诠释的琵琶古曲《十面埋伏》,以及电视剧《西楚霸王》等。舞剧《霸王别姬》由两幕八场组成。舞剧以霸王和虞姬的爱情为第一线索,与之并行的第二条线索是刘邦、项羽之间的情感纠葛:第一幕主要的表现内容是刘邦和项羽的兄弟之情,第二幕的主要表现内容是刘、项二人之间的矛盾与战争。张千一以雅俗共赏的音乐创作手法和通俗易懂的音乐语言,为观众讲述了有关于“十面埋伏”、“鸿门宴”、“楚河汉界”、“四面楚歌”这些家喻户晓的经典故事。作曲家在舞剧音乐的创作中,以传统武套的琵琶古曲《十面埋伏》和古曲《霸王卸甲》作为核心的基础材料。不啻如此,还将琵琶大师刘德海《十面埋伏》的大段演奏录音,数次拼贴到剧中,为舞剧音乐的戏剧性展开扩充了戏剧容量、增添了古朴的人文气质。作曲家为王晓岭作词的主题歌《红颜一生只为情》创作了一首缠绵悱恻的旋律,作曲家超凡的旋律创作才能,为这首歌词赋予了艺术灵性,成为统摄全剧的核心音乐材料之一。配合着项羽、虞姬忠贞不渝的爱情悲剧命运的展开,张千一将西方管弦乐与中国的特色乐器琵琶、箫、编钟等糅合在一起,赋予音乐以厚重的历史感;从古曲《十面埋伏》的主题中提炼出了“do、mi、fa、sol、si”五个音,将之作为舞剧音乐的核心音调,在此基础上突出地强调清角、变宫调式;以美声女高音作为生离死别情爱的表现者,用男声合唱作为战争氛围的表现者,混声合唱队与管弦乐队与之相互映衬、矛盾运动;等等。大型舞剧《霸王别姬》公演之后就一举夺得中国舞蹈界最高奖——“荷花奖”。

张千一是一位“多栖”音乐家,新颖的探索性作品、通俗的流行性作品、辅助的视觉性作品,都是他屡屡有所斩获的创作领域。他的新音乐创作具有“出道”时间久、创作路子宽、音乐作品多的特点。他在少年早成的同时,又避免了“江郎才尽”的劫数。他的新音乐作品具有新颖而不诡譎、简洁而不单薄、通俗而不平庸、质朴而不粗陋的艺术特征。他以自己酣畅淋漓的歌声抒发了对祖国、人民浓郁的爱,对生活、世界深沉的情。此所谓:酣畅淋漓唱祖国。

第五节 文心豪情舞“剑器”——徐昌俊

徐昌俊(1957~),作曲家,音乐教育家,祖籍浙江。

1957年,徐昌俊出生于安徽。1975至1978年,考入安徽省艺术学校师从齐克斌老师学习戏曲打击乐,同时开始自学作曲理论。1978至1981年,在合肥市青年京剧团工作,同时于1979年11月至1981年5月回到母校师从谢国华教授等进修作曲。1981年,考入上海音乐学院作曲指挥系,先后师从张敦智、陈铭志、严庆祥、赵晓生等教授;1986年,毕业于该院并获得文学学士学位。1995至1996年考取教育部(原国家教委)公派留学,前往意大利米兰音乐学院进修;在这里他知遇了意大利著名的现代音乐作曲家贝里奥。回国以后的1997年,考入中央音乐学院作曲系的博士研究生,师从著名作曲家、音乐教育家、音乐理论家吴祖强教授攻读作曲专业的博士学位。2000年,通过博士学位论文和作品的答辩,获得文学博士学位。2000年,获文化部第二届“区永熙优秀音乐教育奖”以及中央音乐学院“傅成贤纪念奖学金”二等奖。2001年1月至7月,获美国“洛克菲勒兄弟基金会”所属“亚洲文化委员会”奖金,前往美国纽约哥伦比亚大学考察、研究当代美国音乐创作,同时进行创作和交流活动。2002年10月至2003年1月,被选派进入中国国家教育行政学院进修。他的作品多次在北京、上海、新加坡、香港、汉城、台北、高雄、澳门等地演出。并且多次出席和参加多项国际、国内音乐节和学术交流活动。诸如:“九月音乐节”(意大利都灵,1998)、“两岸青年作曲家研讨会”(台湾台中,1998)、“国乐创作研讨会”(台湾高雄,2000)、“全国音乐院校作曲教学研讨会”(武汉,1998)、香港中文大学研讨会(香港,

1999)、第二届中韩音乐会(汉城,2000)、罗马国际音乐研讨会(意大利罗马,2001)、“贝里奥和他的模进”(美国马里兰大学音乐系,2001)、“亚太音乐研讨会”(UCSD 美国加州圣地亚哥,2001)、“上海现代音乐论坛”(2002)、“国乐创作研讨会”(台北,2002)、“贝里奥的模进”(星海音乐学院,2002)、现代音乐创作系列讲座(2003,安徽省民族管弦乐学会、安徽大学艺术学院)等。作为学者的徐昌俊现为中央音乐学院作曲系教授。2004 年,被教育部任命为中央音乐学院副院长。同时兼任的社会职务还有:教育部全国艺术教育指导委员会委员(2002~2006),欧美同学会会员,中国音乐家协会会员,北京音乐家协会理事等。他能熟练地应用英语和意大利语,曾经受到意大利著名现代音乐大师贝里奥的亲自邀请,赴罗马出席国际音乐研讨会,并用意大利语发言。曾入选《中国人物年鉴》(1989,北京华艺出版社)。2001 年 4 月,应邀到美国的马里兰大学访问讲学,并且用英语为该校音乐系的师生作了关于贝里奥《模进》的讲座,获得好评。撰写的学术论文有:《贝里奥的十三首模进》(2000,博士论文),《布里顿的管弦乐帕萨卡里亚(作品 33 之 b)》(1994~1995,《中央音乐学院学报》发表),《写在《剑器三号》首演之前》(《绕樑》,台湾实验国乐团),《贝里奥,现代音乐的“模进”大师》(《星海音乐学院学报》,2003 年第 2 期),《“大器晚成”的贝里奥》(《人民音乐》,2003 年第 8 期)。翻译的论文有:马尔切罗·阿巴多《托马索·维塔利的恰空》(意大利原文),马尔切罗·阿巴多《马尔切罗·阿巴多的恰空》(意大利原文),布列兹《学会如何鉴赏现代音乐》(英语原文)等。

徐昌俊自 20 世纪 80 年代中期就开始活跃在中国新音乐的舞台上,主要作品有:钢琴曲《卖高底》(1984,《音乐创作》发表),钢琴曲《安徽民歌四首》(1984),弦乐四重奏《藏风》(1984),室内乐《寂》(1985,《音乐创作》发表),柳琴曲《剑器》(1986,《音乐创作》发表),《第二弦乐四重奏》(1987),声乐套曲《彩色的版图》(1989,任卫新作词,中央人民广播电台委约),钢琴曲《民歌小曲四首》(1995,《音乐创作》发表),管弦乐曲《喜庆回旋曲》(1993,为前中央乐团 1994 年新年音乐会而作),双钢琴曲《DUO》(1998,韩国首演),混声无伴奏合唱《江雪》(1999,根据白居易同名诗而作),第一民族管弦乐狂想曲《龙舞》(1999,新加坡华乐团委约并首演),交响大合唱《我们的祖国》(1999,瞿琮作词,中央音乐学院委约),

弹拨乐五重奏《剑器 2 号》(1999, 南京民族乐团委约并首演), 民乐合奏《剑器 3 号》(1999, 台湾实验国乐团委约并首演), 《室内乐》(2000, 为朗诵者、琵琶和木管五重奏而作), 弹拨乐合奏《梅》(2001, 新加坡华乐团委约并首演), 随想曲《燕郊社火》(2002, 为胡琴与民族管弦乐队), 扬琴协奏曲《凤点头》(2002~2003, 新加坡华乐团委约并首演)等。

创作于 1985 年为次女高音、柳琴、蝶式箏、中音笙及打击乐而作的室内乐《寂》^①, 是作曲家在上海音乐学院读本科四年级时创作的作品。作品以唐代诗人柳宗元的《江雪》所营造的孤独至极的环境为背景, 摘取了诗中前两句“千山鸟飞绝, 万径人踪灭”作为次女中音吟唱的基本材料, 加上虚词“吁”、“噫”、“唏”、“欤”予以烘托气氛。在此, 作曲家将人声作为作品中声音物质材料的一个组成部分与民族乐器相结合, 构筑了奇特的声响空间, 凸显出“外枯而中膏, 似淡而实美”艺术风格。作品可分三个组成部分: 前两个部分基本由散体的旋法构成, 第三个部分逐渐显现出节拍规律。这样的结构手法使作品具有了“形散而神聚”的中国散文体特点。第一部分为引入部分, 作品发展的两个重要动力因素在此分别由中音笙和柳琴先后推出: 在打击乐大锣、云锣的伴奏下, 中音笙以半音阶下行引出了朦胧的五声音阶音块, 这个半音阶及五声音阶音块, 便是贯穿于作品始终并使乐曲得以展开的重要核心之一, 它们在之后的乐曲发展过程中, 以“对话”方式为音乐增加动力。之后, 柳琴在高音区奏出了以三全音音程所构成的动机, 该动机在其后的乐曲发展过程中, 以收缩、延展、解构与重构等发展手段, 与中音笙并行贯穿于作品始终, 成为结构作品、展开乐思的第二个动力因素。上述两个“动力因素”在作品开始处的显现和相互作用, 将听者带入“天广地远, 万物肃杀, 寥廓苍凉”的意境氛围。当中音笙以线性旋律的形式重构五声性和声, 并同时以音块形式重组半音阶之时, B 羽调式的五声音阶便清晰地浮出了“水面”。第二部分可分为三个层次, 次女高音三次重复吟唱柳宗元的诗句, 每一次重复均有所变化, 因此该部分具有古曲迭唱的特点。次女高音声部采用的是一个“五声性的有调序列”^②: re、do、sol、^bmi、fa, 以此 2、5、3、2 上下音程波动的序列为动机, 根据迭唱的情感要求进行变化展开。例如,

① 徐昌俊:《室内乐《寂》》。中央音乐学院出版社 2003 年 12 月第 1 版。

② “五声性的有调序列”来自作曲家本人在作品扉页的《作品简介》中的表述。

第二次迭唱时音程关系转化为 2、4、5、2,第三次迭唱时音程关系转化为 2、3、5、3。这些看似平常的音程关系的转化,却藏有作曲家强化或淡化音乐情绪、调和情感色彩的玄机。除此以外,作曲家还根据三次迭唱的情感需求,将原诗进行切割和对仗,加之五度叠置的空谷声响的伴奏,渲染出万物清空的净尽意境:“人踪灭”,“绝灭”;“千万”,“山径”,“绝灭”。与世隔绝,生命被弃所产生的悲剧感扑面而来。第三部分是第一部分的变化再现,次女中音承接前一部分的意境反复吟唱“绝灭”二字,中音笙、蝶式笙、柳琴、打击乐以交替的进行方式连续重复下行五声音阶:la、so、mi、re,最后停留在其“属音”(mi)上,与此相对应的是中音笙的“终止”和弦,该和弦包含了“三全音”、“全音阶”、“半音阶”、“五度音程”、“音程递增或递减”等该作品中所有音乐发展的动力因素,因此,它的出现具有极为重要的总结和归纳的意义。室内乐《寂》以其凝练的结构手法、深邃的艺术内涵、鲜明的个人风格,于 1986 年 6 月获得“上海音乐学院作曲比赛二等奖”。同年 9 月,又获得首届“中国唱片奖”作曲比赛民乐重奏的三等奖。

创作于 1986 年的柳琴独奏曲《剑器》,是作曲家根据唐代大诗人杜甫的著名诗作《观公孙大娘弟子舞剑器行》的诗意创作的一首民族器乐独奏曲。作曲家以柳琴这件不太引起人们注意的乐器作为创作对象,以柳琴铿锵有力的节律感和高亢明亮的音色,表现了作曲家自己心目中古代诗人的“剑胆文心”和“剑器舞”的健美形态。该曲被民族器乐演奏界视为当代柳琴的经典性曲目。并在 1993 年举办的“20 世纪华人音乐经典评选活动”中被推选为“入选曲目”。2005 年作曲家将柳琴独奏曲改编加工成《剑器——阮族八重奏》。阮在中国民族乐器大家族中属于“华夏旧器”,古代称之为“秦琵琶”。汉以后,随着梨形音箱琵琶的传入和风靡,阮一度淡出了人们的视野,长期以来处于伴奏的地位,专门为阮而作的音乐作品更是难觅踪迹。就在音乐家们为阮这件“华夏旧器”找寻失却的“自我”之时,作曲家将《剑器》从柳琴移植到阮,让苦寻“自我”的阮类演奏家豁然开朗。《剑器——阮族八重奏》采用再现复三部曲式的结构形式写成:引子(1~14 小节),高音阮、小阮与中阮、大阮以固定音型的形式奏出了和弦与分解和弦拨奏的交替,营造了一种刚柔并济、扑朔迷离、空寂辽远的艺术氛围,为作品主体部分的出现打好了伏笔。引子的第 1 小节就将该乐曲展开的基础——“主题核心”(la、re、mi)呈

示出来。之后,12小节的柱式和弦便以这个主题核心的五度音程为框架,以5、6小节的三和弦叠置为中轴,通过中音上下三度、二度移位构建出横向对称的线条结构,衍生出四、二、三度音程关系。整个乐曲就是在这个基础上,通过解构、重构、模进、转位、倒影等系列手法进行主题的构建与展开。这种单刀直入、直指核心的手法,不仅将人们的听觉在刹那间凝聚于“主题核心”所营造的独特音响之中,也立即彰显出作曲家的创作个性。A部(15~59小节)是一个由变奏手法写成的段落,从第15小节开始,在大阮平稳的固定节奏型的伴奏下,中阮奏出了由“主题核心”构建而成的A部主题(a段,g小调),高亢、徐缓、自信、刚毅的主题是对剑器舞者自信、豪迈内心世界的表现。这个起伏、流动的8小节主题旋律,成为全曲歌唱性的基础,该主题旋律中第7~8小节出现的节拍交替,不仅为主题旋律注入了发展的动力因素,也为乐曲B部主题展开过程中频繁的节拍交替打下伏笔;从23小节开始(a¹段)A部主题旋律移至小阮,大阮仍以固定节奏型与中阮持续的分解和弦相呼应为小阮伴奏,尽管这仅仅是对这个主题旋律的反复,但由于音色和伴奏的改变,乐曲情绪开始变得高亢、激越,色彩也逐渐明亮起来;从第32小节开始,高音阮和小阮共同承担第二次(a²)主题旋律的变奏、演绎任务,与此同时,大阮一改先前持续、平稳的固定音型而成为充满动力感的切分节奏型,音乐的抒情性和动力性由此得到了进一步加强;第39~51小节,是a²至a³段的连接段,作曲家将各个声部以阶梯的布局逐步引入,强化“主题核心”中的二度音程,并以大二、小二交替的上下音阶形式构筑了奇特的音响链条,为歌唱性主题旋律再次出现的审美期待奠定了基础;从第52小节开始,进入了A部主题旋律的第三次变奏,小阮、中阮与高音阮以支声复调的形式重新演绎主题旋律,大阮又一次以平稳的节奏型为其伴奏,音乐情感层层迭起;从第60小节开始,进入A部与B部的连接部,这个以散板手法写成的连接部,其旋法由松而紧、速度由慢而快、调性由g小调转入d小调,情绪由抒情内敛转向热情奔放。B部(70~169小节)是一个变奏性与展开性兼而有之的二部体结构。第一个部分的主题(b段)是“主题核心”中三、二度音程的旋律化展现,音乐形象活泼,赋予跳跃性,这是对舞剑者身体形态的直接表现;中音阮与大阮在G音上持续进行的节奏型,暗示舞剑者坚毅、沉着的步伐;节拍先后在 $\frac{8}{8}$ 、 $\frac{10}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $(\frac{5}{8})\frac{8}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍之上频繁交替展现,使人对舞剑者“霍如羿射九日落,矫

如群帝骖龙翔”身姿的联想；调性由稳定逐步趋向动荡， b^1 段中部的上行三度模进更造成音乐的不安与躁动。之后，乐曲逐渐趋于平静，引子中极具个性的以五度音程为框架的柱式三和弦在此被拆解后重构于不同声部； b^2 是一个仅有 7 小节的压缩性乐段，具有连接性质。第 108 小节开始进入 B 部的第二部分，这个部分是对“主题核心”中四、五度音程的横向动力性展开，节拍交替再现频繁，各个声部以相隔两小节的时间差依次进入，音乐情绪逐步高涨， c^1 (128~159 小节) 和 c^2 是对“主题核心”的进一步展开，为了增大戏剧性因素，作曲家在原本四、五度音程的横向展开过程中加入了“主题核心”中所包含的二、三度音程，节奏型在原来的基础上，增加了前十六后八分，以此取代原节奏型中的四分休止，使得音乐的动力性和戏剧性更加突出。急促、铿锵、有力，酣畅淋漓的音响效果营造出风驰电掣、刀光剑影、咄咄逼人的气势；当音乐进行至高潮的顶端之时，突然闯入的停止给人以猝不及防之感，它不仅形象地塑造了公孙大娘“来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”的剑法，同时造成听者更加强烈的审美期待，之后，在排山倒海般的和弦声中结束了 B 部。第 170~175 小节是一个简短的再现乐段，A 部歌唱性旋律再度响起，在没有展开的情况下，便直接进入尾声 (176~185 小节)。尾声的材料与节奏型取自 B 部的第二部分，每一组节奏型之后均提高一个八度，低音声部固执地以五度或五度叠置和弦为其伴奏，给人以咄咄逼人、斩钉截铁、气势如虹的心理感受。在第 183 小节的最后一个音出现以后，音乐戛然而止。之后，再度以突然爆发的强奏最终结束全曲。作曲家以柳琴的独特表现手法生动地刻画了“剑器舞”的外在形态和内在精神，也暗喻了诗人杜甫追忆往事、不胜感慨的思想内涵。柳琴独奏曲《剑器》以创作题材的新颖性、曲式结构的独特性、音乐表现的丰富性、演奏技术的别致化，丰富了当代民族器乐曲目库，被民族器乐演奏界视为当代柳琴的经典性曲目。由柳琴独奏曲《剑器》改编而成的《剑器——阮族八重奏》不仅将阮这件早已淡出人们视野，长期以来处于伴奏地位的乐器重新恢复其应有的主奏地位，也使人们重新认识了阮这件“华夏旧器”的文化价值。

创作于 1999 年的为女高音、混声合唱及大型管弦乐队而作的交响大合唱《我们的祖国》(瞿琮作词)，是作曲家的博士学位提交作品之一，也是中央音乐学院为“庆祝建国 50 周年”向作曲家委约的创作。根据歌

词的意境与结构,作曲家将作品分为引子、四个组成部分及尾声。管弦乐队的编制是双管制的组合形式,并加入了钢琴等特色乐器。广板的引子(18小节)建立在G大调的基础之上,混声合唱队开门见山地以庄严、肃穆、气势恢弘的声响拉开了大合唱的“帷幕”,在不断上行级进手法的推进下,管弦乐队以雄浑、宽广的宏大音流为听者展开了中华民族自强不息、抵抗外辱的历史长卷,音乐随即进入到第1部分。第Ⅰ部分(19~75小节)在经过10小节的连接乐段以后,合唱队以有活力的快板速度唱出了富于豪迈、自信情绪的三段歌词:“从那昆仑山顶,走到扬子江尾,从那长白林海,去向南海边陲,在我们自由的国土上啊!到处都沐浴着太阳的光辉。……”合唱的乐段以6个乐句加一个扩充句的结构形式构成,乐句之间采用了模进的发展手法;管弦乐队以快速连续进行的十六分音符、前十六的节律等手法,衬托着这种迅即、豪迈的声乐进行。第Ⅱ部分(1~74小节,小节数目另计)建立在广板进行的速度基础上,以具有回旋性三部——五部的曲式结构形式写成。弦乐器首先以虚幻的颤音引出竖琴的琶音拨奏,沉重、徐缓进行的女声合唱随即加入进来:“月缺月圆,潮涨潮退,百年来长夜,多么昏黑,中国母亲倒在血泊里,衰老不堪,生命垂危。……”该段(A部)为变化重复的二段体结构,之后进入B部,B部为开放性的4个乐句的混声合唱乐段,它是对祖国母亲所遭受的苦难发出的哀鸣。当A、B两个部分反复之后,进入了A部的第三次再现,此时原本的女声合唱被女声二声部复调所取代,反复时,原本的女声合唱被男声合唱所代替。第Ⅲ部分(1~74,小节数目另计)建立在复合二部曲式的结构形式之上,开始在小提琴快速震音的吟唱声中,引出了女高音的深情颂歌;从第38小节开始合唱队以进行曲的速度和节律加入进来,表现了国人在胜利的旗帜召唤下奋勇前进的战斗精神;在两个乐段经过反复之后,管弦乐队以雄壮的尾声结束了这个段落。第Ⅳ部分(1~81小节,小节数目另计)是一部歌颂胜利的圆舞曲。合唱队在圆舞曲的节奏伴奏下唱出了祖国春天的颂歌:“冰雪消融了,大地苏醒了……”尾声(25小节)采用引子的材料写成,音乐气势更为宏伟,合唱队以高亢激奋的情感唱出了炽热的欢呼:“我们欢呼!我们歌唱!伟大的祖国繁荣富强!祖国万岁!”作曲家在这部作品中将模进作为音乐发展的基本手法,将叙事性的联曲结构处理得具有规整的结构感,以通俗化的音乐旋法和丰富多变的配器手法营造音乐的艺术氛围。这些都

成为交响大合唱《我们的祖国》的艺术风格和音乐特色。

创作于 1999 年的为大型民族管弦乐队而作的第一民族管弦乐狂想曲《龙舞》，是应新加坡华乐团委约而创作的。作品于同年由新加坡华乐团首演、蓝营轩指挥。此后，该作被海内外各大华乐团（其中还有：香港中乐团、中央广播民族乐团、中央民族乐团、台湾高雄市实验国乐团、台湾国乐团等）搬上舞台。当代著名指挥家彭家鹏对《龙舞》钟爱有加，数次将该作列为其音乐会的“压轴曲目”。2007、2008 年间彭家鹏分别指挥澳门中乐团、中央民族乐团等乐团，演出于香港、澳门、北京等各大城市。由于彭家鹏的“二度创造”较为准确、深入、全面地发掘出了作品的潜在艺术蕴涵，每次演出均获得极大的成功，作品也随之不胫而走。成为弘扬中华民族精神、张扬中国时代风貌的代表性作品。著名指挥家彭家鹏在接受《音乐周报》记者采访时，称该作为：“一首让国人扬眉吐气的作品。”作为“狂想曲”形式的《龙舞》，创造性地融入了“奏鸣性原则”、复合结构手法、变奏性思维等古今中外音乐形式结构手法与创作观念，使得作品的音乐形式成为准确承载作曲家艺术构思、音乐思维的有效载体。作品采用中国民族器乐常见的组曲性多段变奏结构形式写成。广板进行的引子部分分为两个部分，第一个部分只有 3 个小节的篇幅，但是就在这个短短的 3 小节之内，却融入了全曲的核心音素——羽调式音阶的核心音程。这个由乐队全奏、性格坚毅而气势恢弘的引子材料，为后来 A、B 部主题的出现埋下了伏笔。序号㉔（4～27 小节）是引子的第二部分，这个部分基本上由贯穿全曲的固定伴奏音型写成。经过 4 小节的中国大鼓、排鼓、小军鼓以固定节奏型、慢起渐快的力度与速度变化手法导入，之后，以打击乐器声部和弦乐器声部渐次增厚、音响气势逐渐加强的手法，烘托该部的气势，给人以摄人心魄、催人振奋的审美感受。序号㉕至㉙（28～121 小节）是全曲的 A 部，该部是由主题动机材料构成的两个形象各异的主题构成的复合部分。A 部的 a 乐段（28～47 小节）是按照“起、承、转、合”四句体的手法建立起来的，其主题建立在七声清乐调式音阶上。这是在长大的打击乐之后出现的建立在羽调式音阶上的歌唱性旋律，旋律由曲笛和弓弦乐器奏出。a¹ 乐段（48～63 小节）是 a 乐段的变化再现，主题旋律的演奏乐器增加了高胡与梆笛，其他旋律乐器以节律性的手法衬托着主题的发展，音乐的气势变得宏大起来。序号㉚（64～71 小节）也可以称为 A 部的 b 乐段，由主题动机发展的新材料

构成。这个乐段的特点是与前面的歌唱性乐段形成音乐形象的对比关系,全部的旋律乐器均以节律性的手法奏出打击乐器的音响效果,以此营造“龙舞”遒劲、坚毅的动态艺术形象。序号㉔(72~80小节)是一个连接性的小型乐段,音乐材料来自A部,炽热的连接段由打击乐与撞击性演奏非固定音高的旋律乐器承担。序号㉕(81~88小节)是对b乐段的完整再现 b^1 。序号㉖(89~94小节)又是一个短小的连接段。序号㉗(95~102小节)是对b乐段的变化再现。庞大的A部就是在这种“循环往复”的结构过程中呈现出来,音乐形态各异的乐段在这种循环呈现中获得了充分的音乐艺术内在能量的彰显。序号㉘至㉙(122~204小节)是全曲的B部,该部分由变奏手法写成,在此,A部的歌唱性主题以5次变奏的形态呈现在听者面前。序号㉚至㉛(205~280小节)是全曲具有展开性特点的C部,C部主题材料仍然来自A部的歌唱性主题,由于其多变的节拍和节奏以及较为频繁的调性转换,使其具有了充分展开的节律特征、渲染酣畅兴致的结构功能作用。序号㉜(205~212小节)是c乐段,音乐材料来自a乐段。序号㉝(213~218小节)是一个连接性的小型乐段。序号㉞(219~232小节)是对c乐段的再现 c^1 。序号㉟(233~249小节)又是一个短小的连接段。序号㊱(250~280小节)是对c乐段的第二次再现 c^2 。序号㊲至㊳(281~395小节)是全曲的D部,该部是在引子第二部分的节律性手法的基础上写成的大型打击乐华彩段落。7个声部的击乐器按照声部顺序递进的手法渐次加入进来,令人目不暇接的打击乐手法将整部乐曲的气氛推向高潮,直达酣畅淋漓、炽热欢腾地步。序号㊴(396~468小节)全曲的尾声,该部分又可分为三个部分,第一部分(396~444)是尾声的引入、过渡性部分;序号是㊴尾声的第二部分(445~453小节)是对引子第一部分(主题动机)的再现,号召性的曲调在这里被拉长处理,为随后迅疾、急速的尾声部分(396~468)做好了铺垫。在乐队编制方面,作曲家在民族管弦乐队标准编制的基础上,融入了一个超级的打击乐队,由7位打击乐手承担7组打击乐器。这种编配手法是对现行民族管弦乐队配置的突破与创新。引子部分的“主题动机”只有区区3个小节的长度,但就是在这个3小节的篇幅中,庞大曲式结构中的基本音乐元素(调式、调性,音乐风格等)也基本容纳其中。这种“以小博大”的结构手法,为较为宏大的戏剧性展开,提供了结构上的保障。

扬琴协奏曲《凤点头》^①是应新加坡华乐团音乐总监、指挥家叶聪的委约,完成于2003年初的作品。作品于2003年1月17日至18日在新加坡成功首演,叶聪指挥、瞿建青扬琴独奏。“凤点头”是京剧打击乐的特定术语,“在京剧的‘武场’中分别有‘大锣鼓凤点头’和‘小锣鼓凤点头’两种锣鼓点子。”^②此后作曲家又将这部作品改编为扬琴与乐队《凤点头》的室内形式。作品采用再现复三部曲式的结构形式写成:A部(1~214小节)是一个急板速度的具有回旋特性的段落。作曲家巧妙地采用持续的大二度、小七度等纵向声部组合。使得各声部“拥堵”在一起,成为一个快速流动的“大音块”,乐队整体的打击乐声响特征就此显现出来。a段(1~36小节)由弦乐队在急速的进行中快速导入,乐队从第9小节开始以密集的“音块”奏出中国京剧特有的“马腿儿”节奏:“乙才 乙台 匡”。这个节奏型虽然以变形的方式呈现,但是重音切分的特征还是非常明显的。从第13小节开始,乐队的力度突然转为弱起渐强,为第15小节扬琴独奏的出现营造氛围。扬琴的敲击主题是以不协和的小七度音程开始,在连续的八分音符进行中,作曲家为了突出音乐进行的不稳定性,有意把节拍重音位置顺序打乱。从第20小节开始,扬琴奏出变形的旋律主题。b段(43~67小节)是一个乐队与扬琴交相呼应、协奏的一个乐段,乐队首先还是以密集的、重音切分的快速、强音进行,为独奏扬琴的出现“铺路”;独奏扬琴在没有伴奏乐器的情况下,双手以“纵向可动、倒影对位”的方式,变化重复着乐队的打击音型。作曲家在这里营造出一个呼应、对答的音响空间,乐器之间的协奏性得到了较为充分的发挥。a¹段(67~96小节)是对a段的变化再现。从第94小节开始,乐队“乙才 乙台 匡”的节奏型再度出现,为b¹段音乐情绪的继续发展打下伏笔。b¹段(97~117小节)首先从扬琴的“纵向可动”声部进入,在这里扬琴声部被提高了一个小二度,使得作品的情绪更为高昂。在乐队对比性声部插入之后,扬琴用快速的衬音奏法,为在四把小提琴上出现的“纵向可动、倒影对位”声部作伴奏。之后,提琴声部由薄而厚,乐队力度由弱而强,用齐奏的方式迎接a的第二次再现。c段(118~126小节)是一个连接性的段落,作曲家采用同音齐奏的方法演奏这个新材料。先由四

① 该作品的分析部分是根据本人的拙文:《大繁若简——扬琴与弦乐队〈凤点头〉评析》(《中央音乐学院学报》2004年第4期)压缩、改写而成。

② 徐昌俊:扬琴协奏曲《凤点头》乐曲介绍。

把第一小提琴进入,四把第二小提琴、三把中提琴以及大提琴、低音提琴以晚一至两小节的方式逐步跟进。力度逐步增强、声部逐步变厚、音色逐步丰富。在这一段的高潮点上,引出了 a^2 段(127~174 小节),该段是对 a 段的变化再现。随着变拍子($\frac{5}{8}$)的出现,乐队把扬琴引到了一个较为长大的“华彩”段落(153~173 小节):独奏扬琴以“加花装饰”的方法再现着 a 段开始的敲击主题,第三大提琴与两只低音提琴则以不协和音程的拨奏,模仿着大鼓的节奏,为扬琴的“华彩”段衬托。自第 210 小节开始,独奏扬琴奏出了高亢、激越的京剧“亮相”主题。这段慢板旋律只有 5 个小节,但是它的意义却非常重要。前面长达 209 小节的乐队与扬琴的竞奏,都可以视为这段“主题”的“过场”。B 部(215~338 小节)是一个“夜歌”风情的段落,与 A 部的热烈、激奋形成鲜明的对比。这个段落音乐发展的特点是:由抒情而激越、自飘逸到紧张、从轻柔至坚定。作曲家在这里采用了中央音乐学院扬琴教授黄河独创的“九连弹”技法——在同音上用单笏快速连击九次——以快速、密集的“点”在时间中的连接与延展,给人的听觉以“线”的错觉。这种演奏法弥补了扬琴由于演奏方法、发声原理等原因,造成的演奏气息悠长的旋律和长音的技术局限。 A^1 部(345~416 小节)是对 A 部的压缩再现。首先再现了 4 个小节的 b 段材料,从第 349 小节开始“乙才 乙台 匡”的“马腿儿”节奏型再度出现,把音乐带回 A 部。正当音乐如火如荼进行的时候,突然出现的一个小节休止,打断了音乐地进行。高度凝练的“小结尾”(417~418 小节)干脆利落地结束了全曲。

作曲家长期从事着对中国传统音乐文化意蕴的挖掘、对西方现代音乐技法的借鉴、对个人音乐语言的探索的工作。通过长期的探索与实践,确立了一种严谨的形式逻辑结构和大胆的音乐发展手法的个人艺术风格。此可谓:文心豪情舞“剑器”。

第六节 “后土”之上谱“春秋”——唐建平

唐建平(1955~),作曲家,音乐教育家,吉林人。

1955 年,唐建平出生于东北地区的吉林省。1970 年,15 岁的唐建平考入吉林省艺术学校学习。开始的时候学校分配他学习长号演奏,由

于他不喜欢这件乐器,所以没有学好;学校便给他改专业,可是二胡老师觉得他拉琴“音不准”,大提琴老师觉得他的“手太硬”,钢琴老师又觉得他学习钢琴起步太晚了。后来,一位打击乐老师同意接收唐建平。一个学期之后,唐建平就成为班上的第一名。由于成绩突出,毕业后便被留校任教。1978年,考入沈阳音乐学院作曲系,1983年以优异的成绩毕业以后,被分配到吉林艺术学院音乐系任教。1984年,他考入中央音乐学院作曲系,师从苏夏教授攻读作曲专业的硕士学位。1987年,获得硕士学位后便被留校任曲式课的教学工作。之后,又成为该专业的博士研究生继续学习。经过多年的刻苦学习,唐建平成为中华人民共和国诞生以来,由新中国自己培养出来的第一位作曲专业的博士学位获得者。唐建平的作品曾在世界数十个国家和地区的重要场馆和音乐活动中演出。2000年,在北京世纪剧院成功地举办了“两千年之恋——中国民族器乐交响唐建平作品音乐会”。在许多国家级庆典活动中唐建平也应邀担任作曲,如:1995年中国政府庆祝反法西斯战争胜利50周年庆典《光明赞》、1997年香港回归庆典、1997年文化部庆祝香港回归文艺演出《回归颂》、1999年国庆50周年天安门庆典演出《祝福你!祖国》以及“文化部春节晚会”等。获得的各类奖项主要有:根据舞剧《布依女儿》音乐改编的管弦乐组曲《布依组曲》,于1993年元旦获“黑龙杯”全国管弦乐作品大赛第二名;根据舞剧《菊豆与天青》音乐改编的管弦乐曲《悲情》,获全国第八届音乐作品评奖活动的“创作奖”;九重奏《玄黄》获1994年台湾省立交响乐团第三届作曲比赛第一名;交响序曲《华韵》在中央电视台主办的为纪念孙中山诞辰130周年交响乐作品比赛中获三等奖等。唐建平现任中央音乐学院教授、作曲系主任、作曲专业博士生导师。同时,他也成为近年来在国内外音乐舞台上极为活跃的作曲家之一。兼任中国音乐家协会会员,中国民族管弦乐协会会员,韩国中央大学特聘教授,中、日、韩亚洲乐团常任作曲等社会职务。

唐建平的新音乐创作“出道”于20世纪90年代,在短短的十余年的时间内,作曲家以旺盛的精力和炽热的激情创作了一系列大型的舞台音乐作品和民族管弦乐、管弦乐、室内乐作品,成为当代新音乐家群体中的后来居上者。近年来的作品有:琵琶、长笛、打击乐三重奏《滴泉》(1988),舞剧《布依女儿》(1991,同年根据舞剧音乐改编创作了管弦乐

《布依组曲》),交响序曲《京韵》(1992),交响序曲《悲情》(1993),为人声和电子乐器而作《打春》(1993),现代舞剧《菊豆与天青》(1992),《为一把小提琴而作的二重奏》(1994),打击乐《龙抬头》(1994),为一支竹笛和八把大提琴而作的九重奏《玄黄》(1994),琵琶协奏曲《春秋》(1994),琵琶、扬琴、二胡、古筝四重奏《心雨》(1996),二胡协奏曲《八阙》(1996),《第一钢琴协奏曲》(1996),为14位演奏者而作的嬉游曲《急急如令》(1997),《弹歌 尔雅 相和》(1997),民族管弦乐《后土》(1997),舞蹈诗剧《精卫》(1998),为三面琵琶而作的协奏曲《春秋集韵》(1998),琵琶独奏《絮》(1998),音乐剧《天人》(1999,同年根据音乐剧音乐改编创作了民族管弦乐幻想组曲《天人》),民族管弦乐音乐会序曲《聚集》(2000),民族管弦乐《巴赫音乐创意》(2000),大型声乐套曲《月光》(2001),笛子协奏曲《飞歌》(2002),清唱剧《白马入芦花》(2004),打击乐协奏曲《仓才》(2003),民族管弦乐《盛唐大曲》(2004)等。

创作于1991年的舞剧《布依女儿》,是唐建平确立全国声誉的第一部大型音乐作品之一。舞剧表现的是一个真实的历史故事:在我国西南黔、桂、滇的交界地区,生活着布依族、苗族、回族、彝族、侗族等各族儿女。清朝嘉庆年间,布依族人民不堪土地被兼并、农民被强征入伍等民族压迫,于嘉庆二年(1797)正月初五发动了声势浩大的农民起义运动——“南笼起义”。数十万起义军在做巫行医的17岁布依族少女王囊仙(小名为阿崇,又作阿从)、布依族男青年韦朝元的领导下,席卷贵州西南部,刀锋直逼贵阳。清政府调集两广、云、贵四省的官兵对之进行了血腥的镇压,由于力量悬殊起义失败。年方20的王囊仙和韦朝元等四位起义首领被押解京城,于1797年12月24日在菜市口被凌迟处死,其余被俘的起义军官兵均被凌迟处死在南笼城郊。王囊仙虽被处死,但她已成为布依族人民心目中的民族英雄。黔西南州民族歌舞团和民族舞蹈班的创作人员以该历史史实为题材,创作了大型舞剧《布依女儿》,邀请唐建平为之创作音乐。作品于1991年8月在贵阳举办的“中国西南艺术节”首演。作曲家站在西方与中国、现代与传统的交汇点上,在少数民族民间音乐素材中浓缩出两个具有鲜明个性意义的“主题核心”:一是以两个下行四度音程为基础构成的“主题核心”(re、la、do、sol),二是以半音下行为基础构成的“主题核心”(la、^bla、sol、mi)。运用西方舞剧音乐中“主导动机”的展开手法将这两个主题核心作为“细胞”、“种子”贯穿

全剧,并依照舞剧人物性格的转化和剧情发展的需要选择不同的结构手法对其进行戏剧性展开,使舞剧音乐不仅凸显了舞剧主人公“阿从”由一个布依族少女到做巫行医的仙姑、再到起义军首领的立体、丰满、动态的艺术形象,也使舞剧音乐从整体上获得了交响化、戏剧化的艺术效果。在舞剧的序幕音乐中,作为结构全剧的两个“主题核心”就被呈示出来,它们交织于一体,塑造出少女阶段纯洁善良的阿从形象。第一幕“‘船神’起事”中的音乐,则以半音下行的第二个主题核心为基础展开。半音阶下行的主题旋律配以地方特色的号角声和变化音,使该段主题音乐具有了神秘的宗教色彩,塑造出做巫行医的“仙姑”阶段的阿从形象。当阿从成为起义军首领时,两个“主题核心”伴着铿锵有力的节奏交织于一体,表现了阿从作为义军首领的飒爽英姿。在和声的处理上,作曲家使用和声色彩的对置手法将民族音乐语言镶嵌其中,使音乐产生了独特的和声色彩。此外,作曲家根据剧情发展的需要,在舞剧的各个戏剧发展阶段创作了一系列性格舞蹈音乐段落,如传统的布依族丧葬仪式舞蹈《铙钹舞》、壮族古老的《铜鼓舞》、古老而神秘的《白巾舞》、宗教色彩浓郁的《傩面舞》、布依族古老的《竹鼓舞》、《耙棒舞》、苗族传统的《芦笙舞》等,这些五彩缤纷、性格各异的舞蹈音乐,为全面地展示西南地区的民族风情、地方文化起到了重要的作用。之后,作曲家提取了舞剧《布依女儿》中《节日》、《木叶之恋》、《白巾舞》三段音乐,将其改编成为三个乐章的管弦乐《布依组曲》。该作于1993年元旦获“黑龙杯”全国管弦乐作品大赛的第二名。

创作于1992年11月的现代舞剧音乐《菊豆与天青》,是作曲家应台湾游好彦现代舞团的委约而创作的,作品于1993年1月由卞祖善指挥中央芭蕾舞团交响乐队录制音乐,1993年4月在台湾“国家剧院”由游好彦舞团做世界首演。全剧由四个主要人物形象(菊豆、杨天青、杨金山、天白)和五幕组成:序幕《旭日》,表现的是年老的杨金山迎娶新娘菊豆,渴望以此唤醒他已经逝去的青春;第一幕《沉沦》,表现的是受到压抑的菊豆与天青互吐心声,沉溺于爱的世界不能自己;第二幕《煎熬》,表现的是杨金山将自己的性无能转化为暴力,不断地凌辱菊豆,菊豆和天青之间的情爱也在经受着煎熬;第三幕《窒息》,表现的是社会的重压与天白对生父的仇恨,将菊豆与天青逐渐推进悲剧的深渊;第四幕《审判》,表现的是天青死于亲生儿子天白的刀下、菊豆也在绝望中自杀身亡的悲剧

性结局。由于该剧属于现代舞范畴,而现代舞与传统舞剧的最大区别在于强调人物的个性心理,这就要求作曲家在音乐中一方面要立体化地表现人物的性格特征和心理活动,从人物心理、社会心理层面揭示悲剧的必然,另一方面要跳出传统的民族音乐和西方芭蕾音乐的创作模式,另辟蹊径以突显现代舞剧音乐的艺术个性。为此,作曲家分别为菊豆、天青、杨金山创作了符合人物性格和情感转换的主题:菊豆的音乐主题有三个,一个是表现菊豆悲剧命运的主题,它的主题核心(mi、do、re)来自传统民间唢呐曲《百鸟朝凤》,该主题作为悲剧基调贯穿于舞剧的始终;第二、第三个是从不同角度对菊豆性格与情感进行刻画的主题,它们的主题核心分别来自民歌《有一个媳妇受折磨》、《蓝花花》,以及秦腔的“苦音”。天青的主题是通过倒影的方式从菊豆悲剧性主题核心演化而来的(la、do、sol),以此平庸的主题核心十分贴切地刻画出缺少个性的天青形象。在该主题核心的展开过程中将其进行转位、固定音型织体、音色等处理,立体地表现出呆滞、木讷、柔弱、犹豫,且充满青春躁动的天青的形象和性格。杨金山的音乐主题核心与菊豆的悲剧命运主题核心同出一辙,与菊豆的主题展开方式不同,它是将mi、do、re“三个音作为上下大二度环行的装饰音型,并在这基础上以向上或向下的移位、模进来扩展和变化”^①而构成了杨金山性格和形象中迟钝、拖沓、蹒跚的特点以及他内心深处潜伏着的急躁和忌妒心理。由于杨金山是悲剧的根源,因此,他的主题与舞剧的悲剧情节如影随形,贯穿始终。除此之外,作曲家从戏曲打击乐中提取元素,形成了一个象征生命萌动的节奏动机,该动机贯穿舞剧始终,尤其在菊豆自杀的段落中与乐队的激烈撞击将戏剧性的高潮推向顶点。由于作曲家秉承“不拒绝任何时代创作思想、风格技法”^②的创作理念,因此,该舞剧音乐形成了技术上的复合风格:“既有充满民间原始、野性力量的宣泄,也有乡韵情趣十足的抒发;既有像竹笛、唢呐的独白式对话,又有充满怪异的小提琴二重奏。民族风格的和声、大二度平行进行的旋律、20世纪的密集音块、古老音乐中的固定动机以及带有即兴式特色的序列写法。”^③譬如:在序幕中,在低沉的低音背景衬托下,引出了竹笛演奏的悲凉的主题;序幕尾声的和声在大锣沉闷的

① 唐建平博士论文:《分析与总结——关于我近三年来的音乐创作》中央音乐学院 1995 年 5 月。

② 同上。

③ 同上。

敲击声的衬托下,由木管乐器以非常规的叠置方法演奏出来,暗示着炼狱之门缓缓地打开;在第三幕中,随着屠刀的落地声,引出了沉闷、抑郁的大地主题,这个主题没有惯常的喧闹、呼喊与悲怆,而是以散板的节拍由单簧管散漫地奏出具有空寂、失重感的旋律,小提琴在高音区予以呼应,这种寓强烈的悲剧感于散淡的旋律之内的做法,给人的心灵带来的悲剧性震撼更为强烈;如此等等。各种风格的写作技法的交融,为作曲家的总体艺术构思,为舞剧的戏剧性展开、为舞剧音乐的艺术感染力的增强都起到了积极的促进作用。根据舞剧音乐改编创作的管弦乐《悲情》,获得全国第八届音乐作品评奖活动的“创作奖”。

开始于1993年10月底,完成于1994年1月15日的为一支竹笛和八把大提琴而作九重奏《玄黄》,是作曲家为台湾省立交响乐团“第三届征曲比赛”而创作并获得大奖的作品。《玄黄》的创作构思,受到《易经·坤》“爻辞”中的“龙战于野,其血玄黄”^①的启发,作曲家试图通过音乐作品将自己所感受到的“天地玄黄”那撼人心弦的力量表达出来。所以,作曲家在作品中并没有以浓墨重彩的笔法,着重于“龙战”的场面渲染和天地色彩描绘。而是通过音乐的抽象表现能力来表达作曲家对这种力量的心灵感受。在乐器组合方面,作曲家采用了新颖的中西乐器混合编制的组合——一支竹笛与八把大提琴。作曲家使用这种组合基于对距今八千余年历史的河南舞阳贾湖骨笛的研究与感慨,作曲家认为中国的竹笛与古老的骨笛,有着深远、密切的渊源关系。在乐器排列方面,作曲家也曾经经历了一个长期思考的阶段,为此他特意到北京中山公园的“五色土”、社稷坛,到天坛公园的祈年殿等古老的建筑中,去感受古人所追求的天人合一的境界,在这些古老的建筑结构中他获得了灵感:将八把大提琴按照“回”字形的排列原则各占一角,形成里、外两个方形,如同“四方”、“八面”支撑着大地,竹笛演奏者如连接苍穹宇宙的枢纽,站立在中心位置。这样的乐队排列组合,不仅能够从视觉上给人以联想,也能够从音响上形成多方位、立体化的音响“张力场”。从作品的结构上看,《玄黄》由三个组成部分构成,第一部分和第三部分在音乐材料的使用和音乐情绪等方面形成了呼应关系,由此成为含有再现因素的三部曲式;在

① 含义是:龙在原野上搏战,血染泥土成为玄黄的颜色(玄在古语中指的是青色,玄黄就是青黄的混合色)。战国时期的人为《易经》所作的注释是这样说的:“夫玄黄者,天地之杂色。天玄而地黄。”(认为玄黄不仅是龙血的杂色,而且是指天血与地血的混合)。

节律方面,第一部分和第三部分采用了散板的手法,第二部分采用了中国戏曲音乐中的“紧拉慢唱”的演绎手法,竹笛以“拖腔”的手法在上方演奏着悠扬、洒脱的旋律,八把大提琴则以急速进行、密集模仿的音流予以衬托。在作品的尾声中,作曲家还引入了铙钹、碰铃,并以特殊的演奏方法获得了新型的音响效果,为作品画上了奇异的句号。在旋法结构上,作曲家根据吕骥等音乐学者对出土的新石器时期三只陶埙的音律研究成果,将这三只陶埙发出的五个不同的音(F、 $\sharp C$ 、E、D、B),作为音乐旋律创作和和声组合的基础,为竹笛创作出了开始的主题旋律和大提琴的基础和声。在随后的发展中,作曲家运用自己掌握的作曲技法,以“旋相为宫”或以“帕斯卡”三角理论等,对这个基本音列做出了淋漓尽致的发掘与展开,在此基础上还融入了民族乐器即兴演奏的手法和西方音乐缜密、严谨的结构手段。在具体的句法上,作曲家以微型卡农的复调手法作为音乐织体展开的重要技术手段,将之贯穿于作曲的始终,使作品自始至终充满了动力感。以上这些手法的采用,为作品的成功提供了坚实的技术支撑。

琵琶协奏曲《春秋》是应国际儒学联合会为纪念孔子诞辰 2545 周年活动的委约,于 1994 年的 8、9 月间创作的。此作于 1994 年 10 月在北京音乐厅由琵琶演奏家吴玉霞首演,从首演至今的数年间,先后数十次由众多的海内外乐团在世界各地演出,并受到广泛的欢迎。《春秋》的结构基本框架可分为五个部分——引子及四个音乐风格迥然不同的段落。它们依次是:狂想式的引子、慢而抒情的第一部分、快而愉悦的第二部分、由慢到快的第三部分、辉煌急速的第四部分。从结构特征上看,它是一个“边缘曲式”。因为作品既有套曲的一些曲式特征,又有曲牌连缀的结构特点,同时又兼有西方奏鸣曲式的某些因素。引子是一段以打击乐器为主体的乐队与琵琶的竞奏,它的取自于春秋起讫年代数字的主题,在这里得到了充分的戏剧性展开。把 770~476、722~430 以简谱的方式转化为音符后,不稳定的音程结构极具戏剧性张力。这样就为全曲的戏剧性思想容量提供了宽广的基础,所以以此为主题确有些“神来之笔”的意味。在这个跌宕起伏的引子中,中华民族数千年以儒家文化为主体的沧桑历史,对听众打开了大门。在这里,作曲家的艺术构思恰与中华文明的历史史实相契合:春秋战国时期,正是所谓“礼崩乐坏”的时代,“群雄蜂起”的社会现实使各种人文流派随着旧秩序的“坍塌”而形成并

迅速成长,以儒、道、墨、法、阴阳等为代表的诸家思想群体自此开始鼎立于社会,出现了中国历史上前所未有的思想多元的新景观。自此而始,以孔子为代表的儒家,以其思想体系的博大精深、人生态度的积极入世、处世哲学的敦厚威猛相济而在社会上大行其道,从而成为中国社会历史中思想的主体;由此,儒学在中国历史上基本上一直居于显学的地位。慢而抒情的第一部分从第 44 小节开始,在沉重的历史帷幕打开以后,抒情而又委婉的主题由琵琶轻声奏出。琵琶在这里似乎是作曲家的化身,在这个乐段里,作曲家把自己对中国璀璨历史的无限感叹与由衷赞美,转化为凄美的吟唱。作曲家对中华文化的生命体验,随着琵琶的吟唱缓缓地流出。这个主题在承载着作曲家本人感叹的同时又具有另一重的寓意,即:它也是华夏子孙对自己祖先缔造的辉煌文化成果及其历史的由衷赞美与歌唱。随着这声声动人的吟唱,以文人为主体的中华民族思想精英驱动下的中国文明的沧桑画面,以非时空素常次序的方式(按照作曲家自己下意识的逻辑运筹秩序)展现在我们眼前。在以下的几个乐段中,听众可以比较充分地感受到儒家文人群体的人格风范。第二部分,作曲家规定为“愉悦的快板”。其实,这是一个不太轻松的部分,它是儒家群体人格“自强不息”整体风范的写照。在这里“剑胆文心”、“慎思敏行”的古代仁人志士的人格特征得以充分展现。作曲家在这个貌似“愉悦”的乐段里,以种种极富动力感的音型,塑造了一个“礼坏乐崩”、思想解放,但同时又充满了危机与挑战的社会氛围。以儒家为代表的古代文人群体,是如道家那样地去“逍遥自在”?还是如墨家那样地去“据守田园”?是如法家那样地去“冷酷严峻”?还是如阴阳家那样地去“玄奥诡秘”?面对乱世,如何重整世态人心?历史事实是以孔子为代表的儒家文人群体以一种“天行健,君子当自强不息”的积极入世的精神,以“知其不可,而为之”的锲而不舍的人生态度,努力担当起“天下兴亡匹夫有责”的重任。在“天欲降大任于斯人也,必先苦其心志、劳其筋骨”的重重考验面前“不淫”、“不屈”,把自己的理想与社会文化的建设结合了起来,并从这种建设中得到自我价值的实现。这一系列儒家精神的密码就隐含在这个段落中,以一种貌似“愉悦、轻松”的面目展现开来。作曲家的这种隐喻式的手法,恰与中国古代儒家文人群体的基本精神相一致。第三部分“感伤的慢板到狂喜的快板”是一个动态幅度较大的段落。在这个段落中,所谓的“感伤”不过是一个托词而已,较慢速的前半部分是在

貌似平和低沉氛围中的急切寻觅,寻觅的是什么?是作曲家对儒家群体人格的象征性赋予。在经过大段的沉吟之后,便发展到了作品的“黄金分割点”,在这个点上重要的“点睛”之笔,就是以琵琶的泛音轻声奏出琴曲《梅花三弄》的主题。作曲家采古人“梅为花之最清,琴为声之最清,以最清之声写最清之物,宜其有凌霜之韵”之说,以花质寓人品,将儒家文人整体精神比喻为梅花。按照协奏曲的一般常规,这个段落应该是跌宕起伏、充满动感的部分。当引进了《梅花三弄》的主题以后,便会发现该主题所特有的高洁、深远的品格,在这里是不适合的。但是,思想与艺术上的构思又势在必行,于是,怎样解决这个矛盾?便是作品走向完美的关键。面对于此,作者以琵琶的泛音细微而又深沉地奏出《梅花三弄》主题,以乐队的大力度全奏来回应这个主题。这样一来,既解决了常规结构在这里的动态展开的需要,又不影响主题原有的艺术品格,曲体结构与作曲家艺术构思的矛盾就这样得到了圆满解决。作品也因为有机地植入《梅花三弄》而得以升华。在这种人格的艺术定位确立以后,便引出了辉煌而又急速的第四部分及其结尾。这是一个酣畅淋漓的段落,在这里作曲家对民族乐队的技术掌握得到了尽兴地发挥。全曲的铺陈也在这里得到总结与收束,音乐本体的技术性展开开始凝定,思想文化的寓意性展开也开始总结。如果说在第二、第三部分里是隐含社会危机、暗寓自强精神,将儒子的“剑胆”以一种“文秀”包容起来的话,在结尾中,就是儒家醇厚敦朴、刚毅威猛两极精神的直接外在化。因为自春秋儒家体系确立起来以后,在数千年的历史长河中儒家自身也得到了社会苦难的洗礼与创造性的自我嬗变。从春秋至明清以来,儒家的这种以温柔敦厚为基础的刚毅威猛的群体精神得到了充分扩张。用这种极富张力的急速的乐队合奏来表现这个社会群体的整体精神风貌,以这种气势磅礴的总结收束性段落来代表作曲家对这些中华民族的精神脊梁的由衷感叹与发自肺腑的赞美,是非常贴切的。

创作于1996年的二胡协奏曲《八阙》,是作曲家从古代文献获得创作灵感而创作的又一部具有厚重历史感的大型作品。在《吕氏春秋·仲夏纪》中,有一段远古乐舞的记载:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙。”作曲家在这段关于古代乐舞演出情景的文字中,感受到古代先人艺术表演的情景、场面、音响,捕捉到了艺术氛围,便继《玄黄》、《春秋》之后创作了又一部对古代文化典籍、人文精神进行发掘、弘扬的作品。

作曲家在创作这部协奏曲的时候,确立了这样三个原则:(1)由于作品表现的是远古时期的艺术与人文精神,所以就应当避免以成熟的汉文化模式进行创作,为此使用了萨满教“跳神唱咒”的旋法、西南地区少数民族的舞蹈性节律、史前民族的不确定音程等。(2)突出打击乐器的艺术表现力,以此体现远古乐舞中的节律性。(3)将中国传统音乐与西方现代音乐的创作手法进行“远关系嫁接”,以此体现远古人类的共性艺术特征等。作品表现的内容可以概括为:祭天地、祭祖先、颂首领、颂氏族等;作品主要以主题反复、主题变奏、主题发展、主题对比、主题循环、主题再现、主题交替等手法来结构作品,将从原诗乐舞中提炼出来的核心音素,根据自己艺术构思的需要做出自由的发展、任意的展开、洒脱的写意等,将核心音乐材料发挥到极致。作品是一个五乐章结构的套曲结构形式,每个“乐章”在作品中起着“起承转合”的功能作用,“第五乐章”则起着复起转合的功能作用;即便如此,作品还是具有现代音乐中通常使用的自由、混合曲式的结构特点。从序号①至序号⑨可以视为作品的“第一乐章”,速度走向是:散板—慢板;独奏二胡先由散板的打击乐节奏型进入,在繁复的发展变化中,逐渐地发展为歌唱性的慢板旋法;打击乐器组慢起进入,随之以不断加快的速度交替,完成了协奏曲的引子部分;张弛对比的速度、散快变化的节拍,成为原诗乐舞风格展示的承载者,形象地展示着“三人执牛耳,投足以歌八阕”的场景;在这里,作曲家没有使用传统的主题创作手法,转而以特性节奏、特性音程、二胡噪音等基础材料,作为作品发展的核心音素;从序号⑩至序号㉗可以视为作品的“第二乐章”,其中序号⑩至序号㉒以小快板的速度呈示;二胡以跳弓、断弓演奏跳跃性的、非常规的、淡化的旋律,转而以变化多端的节拍、节奏作为旋律的核心因素;具有原诗民歌风味的主题由大二度、增四度等音程构成,节拍以循环的方式变换着: $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$;序号㉒至序号㉔是乐章的第二部分,在这里又回到了“第一乐章”的自由散板的吟唱风格上;序号㉔至序号㉖是乐章的第三部分,这是一个热情洋溢的快速进行的乐段,与前面的两个部分组成了“快慢快”的结构特点;序号㉖至序号㉗是乐章的结束部分,二胡独奏压缩再现前面的主题,为整个“乐章”做出了“点睛”式的收束。从序号㉘至序号㉚,是作品的“第三乐章”,以散板—慢板的速度呈示;首先独奏二胡以散体音素吟诵的音调进入,以此表现古代先民宗教图腾的神秘氛围;之后,小快板的乐段“闯入”进来,独奏二胡以快速

的揉弦、音域较宽的滑音演奏表现着这段具有粗犷、诡异色彩的乐段,音乐给人以萨满跳神、念咒的感受;再后,音乐进入到散板、慢板的进行,独奏二胡以华彩的手法演绎着散体特性的原始音调;在炫技性的旋法之后,二胡开始呈现出一段宣叙性的、内心独白式的旋律,管弦乐队则以散体的、具有人声哼鸣特色的音响予以衬托。从序号㉞至序号㊱,可以视为作品的“第四乐章”;乐章先由缓慢自由的速度进入,二胡以泛音奏出松散的旋律片段,打击乐器则以晶莹剔透的敲击音响予以衬托,以此象征着先民面对宇宙苍穹产生的景仰与敬畏之情;之后(序号㊱至序号㊴),音乐由慢转快、节奏由散而密、声部由薄而厚,转变为轻盈、欢愉的舞蹈性段落;再后(序号㊴至序号㊶),音乐进入徐缓、平静的段落;在乐队气息悠长的背景衬托下,二胡以较为传统的咏唱性旋律演奏出细腻、抒情、委婉的乐段;打击乐器以富于动力感的节律进入,使这个乐章在高潮声中进入尾声。从序号㊶至序号㊸,可以视为作品的“第五乐章”,一气呵成的乐章以由快至更快的速度展开;二胡以富于节律运动感的跳音、快弓演奏等与热烈欢腾的乐队展开竞奏;当情绪达到一个高潮后,速度突然变慢,为下一个快速进行的高潮打下铺垫;音乐再度由慢而快,二胡以一段富于炫技性的华彩乐句,将乐队逐渐带入旋法散淡的声部稀薄的状态;最终,二胡以一声轻柔的双弦拨奏为全曲画上了句号。二胡协奏曲《八阙》在创作思想上继承的是中国古老哲学体系中的“道生一,一生三,三生万物”的衍生理念;根据这种理念,从原始文献中发掘出几个核心音程,并将之成为“生万物”的基本材料;从乐谱及音响层面上看,各段音乐的风格虽然迥然不同,但是深层的衍生关系还是比较明显的。

创作于1997年的为14件民族器乐而作的合奏曲《急急如令》,是一部借鉴京剧艺术语汇、民族乐器音乐旋法表现现代人生活压力的嬉游风格的作品。“急急如令”源于道家咒语中的结语,关于此语有两种不同的解释:其一表示同法律一样必须迅速执行之意;其二“律令”是指鬼神名,能行走如飞。“急急如律令”表示要如“律令”一样迅速。在《急急如令》这部作品中,作曲家一改过去对厚重精神文化与传统的表现风格,转而以嬉游、轻松的风格表现沉重的现实生活压力。在谈到创作构思的时候,作曲家是这样说的:“现代生活的节奏是快的,正常的生活规律常被突然的事件所冲击。这部作品描写了在这种情况下,人们的几种心态:

一、紧张、急躁；二、张力克制下的冷静；三、胸有成竹的自信和轻松。”^①作品由以下三个组成部分：第一部分表现的是紧张、急躁的心态，在快板进行的、重拍后移的具有戏曲〔急急风〕、〔冲头〕、〔乱锤〕锣鼓节律特征的音响，一开始就将听众带入一个充满了压力与挑战的氛围之内；旋律材料取自京剧伴奏音型，由京胡居于核心的地位演绎着，使得音乐具有强烈的喧嚣性和尖锐的刺激性。第二部分表现的是在极为克制下展示出来的冷静状态，在徐缓进行的散体节律的基础上，音乐变得舒缓而从容不迫，以自由吟唱的旋法和非等分节奏为主；为了塑造克制状态下体现出来的冷静情绪和思索心绪，在音乐织体上作曲家采用了中国传统音乐结构中的“留白”法；随着情绪的发展，速度与节律也逐渐变得加快和复杂。旋律的音调来自京剧台词中“报——”、“急急如令”的音素，作曲家将这些汉字吟诵的音韵做出旋律化的处理，并插入一些新的音响材料，当这些变化在不同乐器上呈现的时候，夹杂着滑音进行的富于特色的复调风格便呈现在听众的面前。第三部分是作品的尾声段落，表现的是在排解压力之后的胸有成竹和自信轻松的心理状态；音乐由“上板”开始，京胡以京剧的“原板”节律和具有“西皮”风格的主体旋律，与古琴的泛音相应，音乐潇洒倜傥；扬琴以每分钟 60 拍的精确速度，在背景上演奏着低音区的刮弦；在戏剧收场锣鼓的敲击声中，作品结束。作品的精彩之处就在于将汉字吟诵音调的音乐化处理与展开，他的这种创作灵感源自于在沈阳音乐学院读大学时期，主课老师霍存惠的教诲：“肖邦把独具特色的波罗乃兹舞的节奏推向世界，使人们认识了波兰的民间音乐，我们是否有一天也能把中国特有的节奏开发出来？”^②从此，我们可以发现：汉字吟诵、行腔中饱含着音乐创作材料的丰富矿藏。

创作于 1997 年的亚洲民族管弦乐《后土》，是作曲家为接受亚洲乐团的委约而创作的另一部大型民族管弦乐作品，作曲家以亚洲乐队现场演奏与少数民族歌手演唱录音相拼贴的手法展开作品。中国人自古便有崇德敬天的传统，将天地视为万物之主，故尊称天为“黄天”、地为“后土”。高悬于天坛的“皇天后土”的牌匾就是启发作曲家创作灵感的源

① 引自：1997 年 10 月在北京音乐厅举办的《古乐同源 新乐共创——中日作曲家音乐会节目单》。

② 取自本人对作曲家本人的采访记录。

泉。作曲家以此为题意欲表达人类对自然的依恋关系,表达自己对大地母亲的感恩之情。作品的乐队编制以中国传统民族乐队为基础,还加入了原为中国乐器的尺八、日本的三味线、日本箏、铁钹等日本邦乐器,以及韩国的筚篥、伽倻琴、奚琴等乐器。作品由四个组成部分:第一部分(1~129小节)建立在自由节拍的散板基础上,乐队以厚重的音响展示大地博大精深,口笛以高音演奏出古老质朴的,以增四度、减五度音程关系构成的音调,将人们的想象带入远古洪荒、天地初始的时期;之后,在乐队散板旋律背景上,将云南彝族“打歌”的采风录音拼贴进来,两者的音调都是建立在增四、减五或纯四、纯五度音程之上,质朴与原始的风情跃然而出……第二部分(130~224小节)建立在抒情的慢板基础上,由抒情性的乐段和戏剧性的转折乐段组合而成;抒情性的乐段表现的是人类的内心世界,乐队以单纯协和的音程演奏出流水般的清纯音型,作曲家的目的在于“水为生命之始”;在葫芦丝领奏声中,引出了流水器的背景式的音型,在此背景下云南哈尼族少女的情歌齐唱被植入进来;录音乐段之后,是乐队对情歌旋律的兴发性的展开部分;这个部分由弦乐器主奏,弹拨乐器以晶莹剔透的颗粒感的音响与编钟、铁钹的敲击声交织在一起;之后,云南哈尼族“祭祀地母”的采风音乐被拼贴进来,加入京锣的乐队与这段吟唱性的祭祀音乐交织在一起,更加烘托出原始的神秘气氛……第三部分(225~360小节)建立在热情的快板的基础之上,充满了动力感、节律感的乐队演奏,表现了人类在大地母亲肌体上的辛勤劳作;音乐语言建立在增四度、大七度、增八度等音程之上,打击乐器在这里仍然起着核心的作用;之后,二胡协奏曲《八阙》的音乐片断也被拼贴进来,由于《八阙》与该作品在音乐语言、艺术观念方面都属于同一种类型,所以被拼贴进来之后,没有产生艺术肌体的“排异”现象……第四部分(363~425小节)建立在缓慢的速度和松散的旋法之上,音乐先由缓慢的速度进入,之后进入自由的散板速度;巴乌的领奏出现,音乐材料来自前面的口笛、埙、葫芦丝的音调;云南彝族民歌、男女声二重唱《海菜腔》的录音被拼贴进来;这段富于人性美的歌声,与乐队优美、悠长的歌唱性旋律交织在一起,构在了一曲大地、生命的颂歌。作曲家将这部作品的创作主旨,归结为对“人类对丰宁和幸福未来的希望与企盼”,这种充满了人文关怀的创作动机,与作品的音响形态基本上是一致的。日本当代著名的作曲家三木稔对《后土》是这样评价的:“非常激动人,甚至超

过了斯特拉文斯基”^{①/②}。

创作于 1999 年的《第一钢琴协奏曲》，是作曲家为庆祝建国 50 周年而作的献礼作品。作品由潘淳独奏，俞峰指挥中央音乐学院青年交响乐团首演于北京。作品按照传统的协奏曲的结构形式创作完成，由三个在形象上形成对比，并且具有内在统一性的独立乐章组成。乐观、明朗的第一乐章表现了祖国大地生机勃勃、欣欣向荣的景象和乐观向上的时代精神，乐章以奏鸣曲式的结构形式写成；乐章的音乐核心材料运用于引子、展开部的“海潮”动机、高亢的抒情主题、山歌性的抒情主题、热情洋溢的欢快主题；这些主题材料被有机地贯穿于乐章的各个组成部分，成为乐章呈示、展开、发展、再现的富于活力的基本材料。抒情缓慢的第二乐章是一幅淡雅、抒情的风情画，乐章建立在一个核心主题之上；这个气息悠长的歌唱性主题在其后的展开中，以装饰性变奏的手法将主题的内在因素逐级呈示出来，音乐犹如源远流长、层出不穷的泉水，绵延而富于活力、蜿蜒而连绵不绝。热烈欢快的第三乐章是一个展示当代中国蓬勃发展的时代精神的乐章，作品以没有展开部的奏鸣曲式的结构形式写成；在 8 小节的慢板引子之后，舞蹈性的第一主题以 3/8 拍的节律充满活力地展示开来，这个主题的音乐材料来自广东民间音乐，以此象征当代中国的暖潮涌动；与第一主题形成对比的第二主题首先由小提琴演奏出来，之后由钢琴转到下属调上继续发展；第三乐章的尾声是一个篇幅长大的组成部分，第一乐章的两个抒情主题在这里重新出现，象征着新中国沐浴着改革开放的春风焕发出无限的青春活力；最后，乐章在暖潮涌动的第一主题中干脆利落地结束全曲。《第一钢琴协奏曲》是作曲家首次尝试以传统的乐器组合、传统的曲式结构和表现形式创作雅俗共赏的管弦乐作品，作品在饶有新意的同时还有形式相对拘谨、展开相对薄弱的缺憾。

民族管弦乐组曲《天人幻想组曲》，是作曲家根据创作于 1999 年 7 月的音乐剧《天人》的音乐改编创作而成的。音乐剧《天人》描写的是一个超越时空的爱情故事：天花和天人分别处在东方之国和西方之国，两国的臣民相隔着遥远的天河，每年只能相会一次。二人在一次相会之后一见钟情，从此坠入爱河。但是他们却因此触犯了“天规”，上帝大怒，随

① 取自本人对作曲家本人的采访记录。

② 他指的是斯特拉文斯基的《春之祭》，作者注。

即将他们流放到人间,使他们咫尺天涯、形同陌路。在爱情力量的感召下,历经各种磨难的一对爱人终于殊途同归。但是,这已经是两千年之后的事情了。音乐剧《天人》是为了庆祝中华人民共和国成立 50 周年而创作的,创作机构由中日两国的艺术家组成,中韩日三国演奏家组成的亚洲乐团担任乐队伴奏,首演于北京的世纪剧院。之后,作曲家根据音乐剧的音乐部分改编创作了《天人幻想组曲》。由中央民族乐团首演,组曲由十个标题乐章组成:第一乐章《序奏》可以视为是整部作品的引子部分,轻柔的打击乐器和人声将作品的帷幕拉开,梆笛、曲笛、新笛以右手在音孔上左右扫抹的特殊演奏法,奏出一个减三和弦,营造出虚无缥缈的神秘氛围;之后,柔美缠绵的爱情主题由中胡、低音笙奏出,神话般的千年之恋展现在听众的面前。这个“乐章”虽然只有 19 小节,但是却包含了整部作品的基本音乐材料 and 艺术风格:例如被称为梅西安和弦的附加大二度的减七和弦;勃拉姆斯《第一交响曲》的旋律片段(具有舞曲旋律的提示功能);普塞尔歌剧的主题(具有中世纪时代氛围表现的功能,全曲的爱情主题也都是从这里发掘出来的),整个组曲就是以这些素材为基础展开的。第二乐章《怪异的圆舞曲》是一幅表现天上的小生灵自在、优美舞蹈的画面;音程以半音化进行为主,节拍则以 $\frac{4}{4}$ 拍 $\frac{3}{8}$ 拍交替进行,这种怪异的音调和节律都在于刻画非人间的生灵形象。第三乐章《天花的咏叹调》是对第一乐章爱情主题的发展,作曲家将原音乐剧中的天花咏叹调移植过来,并进一步进行色彩调配,使之成为表现女主人公内心情感的独立乐章。第四乐章《骆驼的轮舞》是一首表现两千年以前西域风情的舞曲。行进的节奏音型、穿插期间的半音化旋律片段,为人们呈现出遥远的两千年前黄沙蔽日的塔克拉玛干沙漠以及在沙漠中远而近、艰难前行的骆驼商队的图景。当音乐进入高潮时戛然而止,一段由管子演奏的凄美旋律虚幻地流淌出来,表达了在丝绸之路上行进的男主人公天人,对自己心目中爱情的思念之情和无奈中的感慨。第五乐章《卡拉林嘎^①的祝福》是一个表现永生的吉祥鸟对主人公进行鼓励的宣叙性乐章。音乐建立在 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍交替进行的基础上,作曲家将音乐剧中的女中音咏叹调改编为由二胡、弹拨乐器和碰铃演奏的具有丰富节律感的新疆维吾尔族音乐风格的乐章。第六乐章《堕天使的宣叙调》是对剧中

① “卡拉林嘎”在原音乐剧中是一只永生的吉祥鸟,她曾经给予主人公许多鼓励和帮助。

反面形象之一“堕天使”形象的描述,在宣叙音乐旋法的基础上,作曲家在配器中加入了戏曲音乐的锣鼓点,呆板、冷酷、狠毒的形象便呈现在听众的面前。第七乐章《黑蝙蝠之舞》描写的是主人公在洞穴中遭受黑蝙蝠袭击和主人公与之激烈搏斗的恐怖场景。第八乐章《蹦蹦精灵》是一个表现活泼、机警的小精灵形象的乐段。该段音乐速度变得平和,配器转为晶莹剔透,管子和竹笛以怪异灵巧的旋律片段奏出精灵的主题;二胡以抹弦、滑音在钟琴、弹拨乐器的伴奏下奏出小精灵飞舞的形象。第九乐章《火精之舞》是一段以打击乐器演奏为主的段落,描写了主人公与对手奋战的场景。打击乐器在管弦乐器动感极强的节奏音型的衬托下酣畅淋漓,时而轮番炫技、时而密集的敲击,将音乐带入整部作品的高潮。第十乐章《两千年之恋》是整部作品的总结段落,表现的是主人公以爱情的力量战胜所有的袭击者,熬过黑夜迎接曙光的胜利后的激动与感慨。乐章的主题来自于《天花咏叹调》,由于这个主题的出现使得作品具有了再现的意义。在感人至深的爱情的喜悦与胜利的感慨中,管弦乐队以宏大的气势为作品画上了句号。《天人幻想组曲》在结构上具有多重曲式手法复合叠置的特点,作曲家混合使用了并列、再现、循环、变奏等曲式结构手法,使得作品在具备艺术创作需要的规范性的同时,还具有了灵活性、幻想性、独特性的特点,这就为作品在艺术上的成功提供了保障。

在谈到自己的创作观念的时候,作曲家在博士论文中这样说道:“音乐艺术是人的艺术,因此音乐创作不仅应当而且必然要和人的精神与情感紧紧联系。在音乐创作和人的诸多因素相联系的过程中,人类对于自我生命的热爱和对于生命力量的崇拜以及对于自我存在的感慨,常常是音乐作品中音乐表现的重要题材。”所以,立足于厚重的传统文化根基,面向于纷繁多样的现代音乐世界,展示自我的艺术价值取向,彰显中华文化的博大精深,是唐建平新音乐创作的立足点和落脚点。此可谓:“后土”之上谱“春秋”。

第七节 “火车”轰鸣“阿佤山”——刘湔

刘湔(1957.1.31~),作曲家,山东潍坊人。

1957年1月31日,刘湔出生于江西省的一个军人家庭。青年时

期,进入江西的一个地方文工团担任乐器演奏员。先后学习过的乐器有:竹笛、京胡、小号、钢琴、单簧管等,并开始自学作曲。1975年进入中国人民解放军福州军区文工团,担任该团管弦乐队的单簧管首席演奏员。同时,师从郭祖荣继续学习作曲。1986年,考入上海音乐学院作曲指挥系,先后师从杨立青、赵晓生、林华、胡延仲、沈一鸣等学习理论作曲。1991年,以全优的成绩毕业于该院后,分配至上海歌舞团创作室,后调入上海歌剧院,任创作室主任及职业驻团作曲。2000年考入中央音乐学院作曲系,师从吴祖强教授攻读作曲方向的博士学位。2003年通过博士学位作品及其学位论文答辩后,留在中央音乐学院作曲系任教。刘湔的新音乐作品多次荣获国内音乐作品比赛的大奖,其作品曾在中國大陸、香港、台湾等地区,以及美国、日本、法国、新加坡等国家演出,受到业内人士的高度评价。刘湔从20世纪80年代中期步入专业作曲的行列,90年代初期通过交响狂想诗《为阿佤山的记忆》享誉国内,从而步入当代活跃作曲家的行列。

刘湔的新音乐创作在当代乐坛获得了较多的奖项,曾经一度被媒体喻为“作曲获奖专业户”^①。刘湔的音乐气势磅礴、流畅洒脱,并有酣畅的情感和细腻的管弦乐法技巧,他尤其擅长创作大型的、雅俗共赏的音乐作品。作品主要有:一支长笛的独奏《独白》(1986),钢琴套曲《四首朴素的民歌》(1987),为长笛族与金属打击乐器而作的《前奏曲》(1987),为箫、两架古琴与男声而作的室内乐《圭一》(1987),为一个吹奏者与一组打击乐器而作的《室内乐》(1987),为7把大提琴、一面琵琶而作的《琵琶与大提琴的室内乐》(1987),民族管弦乐套曲《赣风三章》(1987),为大合唱、打击乐、键盘乐、管乐队而作的套曲《交响四重奏》(1987,歌词取自北岛《陌生的海滩》),为古琴、箫、二胡而作的《三重奏》(1988),话剧配乐《明日就要出山》(1988),打击乐二重奏《后庭遗曲》(1988),为竹笛与大型民族乐队而作的单乐章协奏曲《分节歌》(1988),大型民族管弦乐音诗《沙迪尔传奇》(1988),为大笛、箏与合成器《咏竹》(1988),交响狂想诗《为阿佤山的记忆》(1988~1989),艺术歌曲《别》(1989),为弦乐队、打击乐、钢琴而作的大型室内乐《整体帕萨卡里亚》(1989),为钢琴、小提琴、单簧管而作的三重奏《品》(1990),为弦乐队、两架竖琴、一面琵琶而作的

① 本刊:《作曲获奖专业户——刘湔》,《音乐爱好者》2001年第9期。

《雪》(1990),为一把大提琴与一个打击乐演奏者而作的《○号交响曲的尾奏》(1990),舞剧音乐《月牙儿》(1992),为大型交响乐队与古琴而作的套曲《古琴协奏曲》(1991),第二交响曲《明日就要出山》(1991~1992),为1992年“上海国际电视节”而作的主题歌《秋天》(1992,王智敏作词),为大合唱、打击乐队与朗诵而作的四幕舞台形式《天作之合》(1993),舞剧音乐《黑太阳》(1993),……为管弦乐队而作的小品《火车托卡塔》(1999),交响诗篇《土楼回响》(2000),《打击乐协奏曲》(2002),大型清唱剧《马可·波罗与卜鲁罕公主》(2003),以及《打击乐协奏曲——大章》、《梦幻红楼》、《瓷器》、《涅槃》、琵琶协奏曲《台湾民谣抒情组曲》、《管子诗篇——太行回响》、合唱交响乐《山河回响》等。

创作于1988年的大型民族管弦乐音诗《沙迪尔传奇》,是一部史诗性的民族管弦乐作品。音诗的题材取自于新疆地区的一个历史史实:沙迪尔(1788~1871)是一位出生于新疆伊犁地区的维吾尔族民歌手,他常常以自己的歌声来反抗清朝政府的残暴统治。深受统治者压迫的维吾尔族民众,都在争相传唱他的歌。慑于沙迪尔对清政府的威胁,统治者以阴谋将沙迪尔杀害。但是,沙迪尔的歌声确仍在传唱,沙迪尔被维吾尔族人民视为自己的民族英雄,他的传奇故事一直流传在维吾尔族聚集的广大地区。为了歌颂这位传说中的民族英雄,作者谱写了这部史诗性的民族器乐作品。为了作品的可听性,作曲家使用了极为传统的音乐语言和作曲家逐渐成熟的“细胞生成”的创作手法,将建立在d羽调式上的上行模进的两个小三度“la、do、si、re”作为整部作品展开的核心“细胞”,这个包含了小三、小二、大二、纯四度的核心“细胞”,在乐曲展开的过程中以不同的结构手法,展现出不同的形象,从而赋予乐曲极强的戏剧性效果。除此之外,该作品还有一个具有典型意义的节奏型,它作为与上述“细胞”并行的另一条线,成为统一、发展和结构作品的重要支撑而贯穿全曲始终。从曲体结构上看,该乐曲为集奏鸣性与变奏性特点于一体的复合三部曲体结构,引子(1~29小节),大提琴与低音提琴奏出由核心“细胞”发展出来的第一音乐主题(1~10小节),沉稳、深邃、赋予抗争性的音响投射出沙迪尔的坚毅形象。接着,由核心“细胞”衍生出的第二音乐主题(10~13小节)由新笛缓缓奏出,这个具有新疆民族色彩的散板乐句既是对沙迪尔的民族身份的确认,也是对新疆民族的人文环境的交

代,它将听众的想象直接带入新疆地区的风土人情之内。当第一主题再现过后,第二主题由梆笛和曲笛以复调的形式予以变化反复;A部(30~74小节),弦乐器、弹拨乐器以相隔一小节的“卡农”手法对第一主题进行完整陈述。之后,该主题由管乐器以高亢的音调进行变奏,弦乐器、弹拨乐器和打击乐则以疏密相间的手法为其伴奏,将乐曲的情绪逐步渲染开来;在赋予浓郁的维吾尔族风格节奏型的引领下(74~84小节),进入了B部(74~228小节)。调性在B部的开始转入a羽,在尾部又转入A宫;具有典型意义的节奏型以固定节奏的方式始终衬托着旋律,使人们仿佛听到了维吾尔族乐手击打的手鼓之声;与此同时,“细胞”中的各种动力因素被充分调动起来,派生出与第一、第二主题既统一又对比的三个旋律主题,这三个主题构成了B部的三个层次:第一层次的旋律主题是第一主题的派生,第三层次的旋律主题是第二主题的派生,这两个层次均以变奏的手法构成;第二层次的旋律主题则是第一、第二两个主题结合衍生的产物,它以单乐段的面目出现,明显的具有与前后两个层次对比并且营造高潮的作用;A¹部(229~312小节)是作品的再现部,该段运用了卡农、对比复调、模进、转调以及横向解构与纵向重构等手法对A部主题材料进行再现,磅礴的气势令人震撼;之后,进入了尾声(313~414小节),由“细胞”分列而成的主题在典型的节奏音型的伴奏下缓缓流出,使人们仿佛看到了沙迪尔由远而近的身影,经过变奏后,随着声部的增加,音量逐渐加强,最后,乐曲在撼人心魄的乐音中结束。

夜,黑沉的大地在吟唱;日,美丽的天山在歌唱;人,一声高过一声的呼号;歌,悲凉、苍劲、延绵不断……

沙迪尔,维吾尔人的儿子,天山的英雄,你的歌声与大地共存,你的身躯与天山同高!^①

作曲家以娴熟的传统手法和“由简而繁”、“化繁为简”的音乐发展功力,谱写出一幅色彩斑斓、跌宕起伏的英雄主义的史诗性画卷。音诗《沙迪尔传奇》于2001年举办的首届中国音乐“金钟奖”评选活动中获得器乐、交响合唱作品的银奖。

创作于1988年10月至1989年10月的交响狂想诗《为阿瓦山的记

① 引自:《月儿高》CD作品介绍,中国唱片上海分公司出版发行。唱片号:ISRC CN-E01-96-0002-0/A.J6

忆》，由连续进行的五乐章套曲的结构形式组成。它是作曲家个人新音乐创作生涯中的《第一交响曲》。作曲家在大学读书期间，沿着“只有蚂蚁走过”的山路，深入到佤族聚集的、人迹罕至的“半年只通一次马帮”的深山老林内，去捕捉原始民族的人文精神和质朴情感。作曲家以非传统的奏鸣曲式的结构形式组织了全曲，以“单细胞生成”的结构手法确立并展开主题，从而形成五个组成部分：(1)“庄严的行板”(序奏)，(2)“很快的快板”，(3)“很慢的慢板”，(4)“极快的快板”，(5)“广板”(尾奏)。这五个不间断演奏的组成部分，从宏观结构角度看，具有对称的特点(慢、快、慢、快、慢)；从情绪、性格上看，具有循环性特点；从主题展开手法上看，又具有奏鸣曲式的结构特征。作曲家以这种多元化的结构方式，将五个风格统一却性格各异的部分巧妙地统一于一个“乐章”，为作品注入了广博的艺术内涵。“庄严的行板”(1~149 小节)，可以被看成是整个乐曲的“序奏”，仅仅开头的 10 个小节就将构成整部作品的核心展开材料全部呈现出来：以四、三、二度音程关系所构成的“细胞”：do、fa、mi(8~10 小节)是整部作品发展的“动力源”，它是在西南地区地方语言音调中提炼出来的，具有典型的西南地区方言音韵的特征。由该“细胞”发展而成的第一主题(30~43 小节)，与由该“细胞”分裂、变异出的第二主题(铜管声部的五度和声和木管声部的鸣叫，1~6 小节)和第三主题(切分性质的音型，7~8 小节)，作为同一体的不同性格侧面，分别承担着推动整个乐曲逻辑性展开与发展的重要任务。源于同一“细胞”的不同“变体”在“序奏”中所呈现出的异质性格，从乐曲的开始就给人以全方位、多角度的立体效果，将冷峻、威严、摄人心魄的超然力量纵横交错地传递出来。“很快的快板”(150~320 小节)，是一个充满了原始野性和青春活力的部分。昂扬、勃发、亢奋的音乐情绪，是由“细胞”分裂、变异而成的两个主题的对比展开而呈现出来的，它将人类的原始精神和生命活力淋漓尽致地展现出来。之后，长大、深沉的“很慢的慢板”部分被引入(320~568 小节)，这个部分可分为三个层次，第一层次(320~388 小节)由弦乐器组以大小调并置的赋格手法展开由“细胞”发展而成的第一主题，该主题充分显示出低沉、压抑、悲凄、叹息、思索的情感特征，象征着作曲对人类原始生命情态的感慨、关怀，以及无尽的惆怅与唏嘘；第二层次(389~486 小节)从宁静、悠远的气氛中进入，双簧管、英国管以赋格的手法呈现，该段音乐材料是由第一、第二主题解构、重构后的衍生物，它

在保持着压抑、悲凄、思索情感特征的同时,又多了几分孤寂。随着赋格的发展,其他木管乐器在弦乐器行进节律的伴奏下依次进入,弦乐器则始终以切分式固定节奏、音型衬托着。随着力度的逐渐加强、气势也逐渐宏伟,在达到一定的高潮后,声部逐渐减少、力度逐渐转弱,音乐重新回到宁静、悠远的氛围之内;第三层次(487~568小节)由弦乐器再现深沉、冷峻的第一主题,管乐器则将第二主题以切割的方式予以回应,野蛮、强暴、焦躁的管乐器和打击乐与不断上行模进的弦乐器主题交相呼应,分别从不同的层面展示着佻族原始的野性。随后,便直接进入“极快的快板”部分(569~689小节),酣畅淋漓的打击乐顿时使音乐情绪变得更为轩昂与亢奋,接着由“细胞”发展、变异的各个主题材料以变形的方式纵横交错地再现出来。随着木琴的进入,管弦乐队以全奏的方式演绎着这个段落的高潮部分,定音鼓的滚奏将这种炽热的情绪拉回到宁静的氛围——广板(尾奏)部分(690~743小节);英国管再度以悲凄、悠长的主题吟唱着,木管组的乐器相继予以复调的衬托,铜管以“音块”的形态重复着残暴的节拍,但是它的能量开始弱化;随着弦乐器泛音长弓背景音型的进入,音乐在昏暗、柔弱的氛围中结束。狂想诗所显现出的青春的躁动感和旺盛的活力感,预示着作曲家将以勃发的生机,呈现在中国的新音乐坛。作曲家以自己的这部大型管弦乐作品的“初啼”,向世人表明:新音乐家已经走出了单纯为模仿、学习西方现代作曲技法进行创作的“初级阶段”,走出了现代西方作曲技法的“实验室”,也走出了以民间音乐的材料进行编配、创作的民族主义惯常的创作模式。将自己谙熟于心的现代作曲技法有机地融入整个创作过程,做到了作曲技法服务于艺术构思、音乐形态服务于文化理念,创作出了新时期较为成熟的具有中国风格与个人特征的交响乐作品。正由于此,交响狂想诗《为阿佤山的记忆》在1991年举办的第14届“上海之春”中,以获得评委全票的成绩夺得“首奖”。

创作于1999年的为管弦乐队而作的小品《火车托卡塔》^①,是作曲家根据台湾著名的流行音乐人罗大佑的同名歌曲的旋律部分创作而成的具有通俗、流行音乐风格的管弦乐作品。罗大佑的流行歌曲《火车》诞

① 托卡塔(Toccata)原是来自欧洲的一种节奏紧凑、快速触键的器乐曲,17世纪开始定型为无穷动式的器乐形式。自由即兴的乐段与赋格段快速、交替、自由地发展,从而形成生机盎然的多段结构。

生于1991年,收录在《原乡》专辑中。1992年,《火车》曾获得“金曲奖”的“年度最佳单曲”、“金曲奖”的“最佳单曲歌唱录影带影片”两项大奖。作曲家以“托卡塔”的结构手法、流行歌曲的基本材料、热情洋溢的青春活力,谱就了这部生机盎然的管弦乐小品。乐曲以开门见山、单刀直入的手法,在b小调主和弦迅疾地由乐队全奏出来之后进入A部,四支圆号立刻以齐奏的形式奏出了嘹亮、快速、激越的“托卡塔主题”。在这个主题呈现出来之后,作曲家以自己丰富的管弦乐队手法和音乐模拟技巧,对火车动态和声响做出了绘声绘色的模拟。其间,小号以嘹亮、利落的音色奏出“歌唱主题”的核心音列,以此与“托卡塔主题”在对比中烘托气氛。在用特殊演奏技法模拟火车气鸣之声以后,作品的节奏和速度变得越发紧凑、迅疾,节奏型由原来的“前十六后八分”改为连续十六分的固定节奏型。在均等、连续的十六分节奏型的伴奏下,弦乐器已相隔一小节的时间差由低到高依次进入“托卡塔主题”,之后“托卡塔主题”被解构,其中的“元素”被各个声部以相错一拍、两拍或三拍的时间差形式进行重构。B部是一个重复的二部体结构,第一部分是“歌唱主题”为基础进行变奏构成的,第二部分是“托卡塔主题”为基础进行变奏构成的;两个部分重复演奏之后进入了再现部的连接段,该段以慢板的速度和卡农形式重现“托卡塔主题”,这不仅给作品带来了强烈的戏剧性对比效果,为即将到来的再现部情绪的进一步提升蓄积了能量,也十分形象地描绘了火车靠站短暂停车的动态形象;随着强而有力的气鸣之声,火车又开始了新的征程——再现部(A¹部)。在这里,作曲家运用其精湛的配器手法使乐曲情绪更加酣畅。当气鸣声伴着固定节奏再次响起的时候,作品进入尾声。此时,短笛和长笛在固定节奏的伴奏下以卡农的形式继续演绎“托卡塔主题”。弦乐声部、铜管乐声部相继进入再一次将乐曲推向高潮。之后,随着各个声部的退去,音乐在减弱、渐慢的气氛中由长笛、短笛、气鸣声和木鱼的轻声敲击中结束。作曲家在这部管弦乐小品中融入了丰富的管弦乐器配器手法和音响模拟的表现手法:以木管乐器表现火车的鸣叫、以铜管乐器表现两车的相会、以弦乐器表现风的呼啸、以打击乐器表现车轮撞击铁轨和车头巨大的排气声等等,这些手法给人以绘声绘色的审美感受。《火车托卡塔》以热烈奔放的气势、丰富多彩的配器,为罗大佑的同名流行歌曲赋予了更为广博的艺术表现空间。长期以来,作曲家们比较注重对传统的民间音乐材料进行整理、改

编,忽视了都市流行歌曲这个“当代民歌”“富矿”的存在。刘湔对罗大佑《火车》、《东方之珠》改编、创作的成功,向我们提出了一个启示:专业音乐家的创作灵感的源泉,在偏僻的山野、平原、河谷、草原,也在我们身边的都市人日常生活中间。

交响诗篇《土楼回响》^①是作曲家应厦门交响乐团的艺术总监郑小瑛的邀请,于2000年10月创作完成的一部大型交响乐作品。作品是为2000年11月22日在福建龙岩举办的“第16届世界客属恳亲大会”而创作的,由郑小瑛指挥厦门交响乐团在是次大会上首演。2001年,该作在中国音乐家协会举办的首届全国音乐“金钟奖”“管弦乐、大型交响合唱作品评奖”活动中,荣获唯一的“金奖”。《土楼回响》是一部以汉族的一个分支——客家人漂泊、开拓的艰辛历程作为表现对象的交响音乐作品。交响乐博大精深的思想容量,为这部作品提供了充分的艺术支撑。整部交响诗篇一共由五个乐章组成:《劳动号子》、《海上之舟》、《土楼夜话》、《硕斧开天》、《客家之歌》。第一乐章《劳动号子》一方面是一个独立的乐章,另一方面也是整部作品的序奏。作曲家把第一乐章定为“劳动号子”有一定的艺术寓意,这个寓意就在于:第一,“劳动号子”在民间社会音乐与劳动生活中,起着“引导”、“率先”、“开拓”的作用,这样做符合第一乐章的结构要求。第二,把客家人的“劳动号子”作为客家人“一呼百应”、“一声唱、众声和”民族精神的体现,而客家人在今天的成功,就获益于这种精神。第三,客家人在近代历史上的对外开拓历程,就是从大海开始的。这个乐章是建立在“号子”这个“核心”的基础上的,“号子”音调取材于闽西客家山歌《新打梭镖》。“号子”主题第二次出现的时候转由小号演奏,第三次出现的时候转由圆号演奏。在“号子”主题三次陈述的中间,间插着由铜管乐与打击乐承担的描绘汹涌澎湃的大海和勇往直前客家人的两个音乐形象。整个乐章主要从较为昏暗的降D大调上展开,在结尾转到较为明亮的C大调上。第二乐章《海上之舟》是对第一乐章的延伸。在惊心动魄的客家首航经历过后,漂泊的客家之舟还将会遇到各种艰难险阻。如果说第一乐章是对客家人开拓意识整体表现的话,这个乐章就是对客家群体艰辛历程的高度浓缩的再现式描述。全乐章分为三个部分。第一部分由第Ⅰ至第Ⅳ段组成,在变形的客家山歌

① 刘湔:交响音诗《土楼回响》总谱,人民音乐出版社2007年5月第1版。

《唔怕山高水远》的引导下,大海的形象导入。在这个部分中,作曲家运用欧洲民族主义作曲家的种种技法,音乐织体由简而繁,表现的是客家人与大海搏斗的惊险历程。第二部分由⑤至⑥段组成,这是一个表现客家人乐观豁达精神的乐段,虽然音乐的动态幅度加大、调性转换频繁,但是敢于迎接挑战的乐观自信的情绪,在音乐中始终占据着主导地位。从第⑦段开始,是乐章的第三部分。在这里狂风暴雨被战胜,大海恢复了以往的平静。客家民歌手李天生的《过番歌》被直接引入乐章之内,慷慨悲凉的民歌道尽了人间的艰辛,唱出了客家的自信。第三乐章《土楼夜话》与前两个乐章相比较而言较为安静。所以,这是一个“夜曲”性的乐章,乐章描述了人们围坐在土楼里倾听母亲讲述过去故事的情景。乐章采用的是近似于回旋曲式的结构,母亲娓娓诉说的 C 徵调式的主题,由第一长笛奏出,这个主题来自于闽西民间音调。之后,第二长笛在下方四度的 G 徵调式上进行模仿对位,经过几次发展之后,逐渐形成支声复调的形式。母亲主题第四次出现的时候转由民间树叶演奏者奏出,“树叶”这件特殊的乐器以其特殊的音调与苍凉的音色,使音乐的意境更为深沉、浓郁。第四乐章《硕斧开天》表现的是客家人辛勤劳作的整体形象。作品的曲式采用的是一个类似于复合再现三部曲式的结构形式,音乐的速度较快、调性多变、色彩丰富。为了塑造典型环境,作曲家充分地运用了客家人民间舞龙、舞狮音调与节奏。A 部由第①至第④段组成,引子及其后的音乐材料分别来自第一乐章“劳动号子”与第二乐章的“过番歌”。从第③段开始,铜管乐器组奏出了多声部的自由模仿对位,作曲家以这种对位的形式塑造民间舞龙、舞狮的热闹场景。B 部(第⑤段)是一个由对比性新材料构成的部分,这个材料在陈述一遍之后,又做出了两次变奏。在竖琴的伴奏下,这段来自客家山歌《风吹竹叶》的旋律由双簧管奏出。从第⑥段开始,作品进入再现性三部结构的第三部分(A¹部)。第五乐章《客家之歌》是一个以进行曲风格写成的双主题变奏曲。这两个主题分别是前面已经出现过的《劳动号子》、《唔怕山高水远》。从第①段开始,这两个主题的片断就出现在中低音声部。第②段由小号演奏“劳动号子”的动机,男声演唱民歌《唔怕山高水远》。在第③段“劳动号子”变形再现之后,第④段又是《唔怕山高水远》的再现,在这里合唱者变为男女混声,力度也转为“f”,乐队开始进入卡农模仿。如此这般地进行之后,到第⑥段的时候力度达到了“*fff*”,并加入听众的合唱。整部

作品就这样在辉煌、浩荡的气氛中结束。作曲家在《土楼回响》的创作中,成功地实现了这样几个艺术目的:1. 娴熟地运用民间音乐的材料,并创造性地使之成为作品的核心。2. 自信地使用欧洲民族主义、浪漫主义、印象主义作曲家的各种作曲技法及其他技法,并不为之局限。3. 正当中国当代交响音乐的创作初步进入多元阶段,“先锋”、“试验”等“新技法”的热潮初步退却的时候,刘湔以自己的这种既“传统”又“先锋”的“中庸之道”,成为新作品中的一股清风。所以,作品一面世就获得巨大的成功,并在强手如林的第一届中国音乐“金钟奖”的比赛中脱颖而出,一举夺得唯一的“金奖”。4. 准确地把客家“土楼”作为客家人文化精神、民族情怀的象征,并把这个看似静止的事物,挖掘、塑造为一个具备丰厚精神文化内涵的民族象征体。

创作于2005年的合唱诗篇《山河回响》,是作曲家应厦门爱乐乐团和长江三峡总公司的委约,为纪念三峡大坝落成而创作的。该作是作曲家的系列创作中,第一部反映厚重历史传统与当代火热建设生活的,有合唱加入的大型交响作品。长江之水不仅抚育了中华民族,也铸造了中华民族的性格,中华民族热爱并呼唤大禹的精神。作曲家在《山河回响》总谱的“题记”中说道:“大禹在昨天,大禹也在今天、在明天!今天的大禹们在长江上筑起了三峡大坝,这个伟大的工程凝聚着中华民族数千年的光荣与梦想,创造出了‘高峡出平湖’的壮丽景象……”^①这就是刘湔创作这部作品的原动力和艺术构思的出发点。合唱诗篇《山河回响》共由五个乐章组成(后接受郑小瑛的建议改为四个乐章),作品以较为新颖的合唱与交响乐队互动的艺术形式展开音乐。在这里,作曲家汲取了巴赫的清唱剧和瓦格纳歌剧的创作手法,将人声作为交响乐中的一个声部(而非主部)以各种表现手段与器乐交融,形成了独特而立体化的音响实体。合唱歌词选用白居易、李白、杜甫、毛泽东等人有关长江的诗词,体现出深远的主题思想。第一乐章是一首渲染情绪、刻画诗意形象的交响诗,作曲家摘取白居易《自蜀江至洞庭湖口有感而作》中的诗句:“江从西南来,浩浩无旦夕。长波逐若泻,连山凿如劈。……不尔民为鱼,大哉禹之绩。……疏流似剪纸,决壅同裂帛。”作曲家运用疏密相交、卡农、不同歌词叠置吟诵等手法,以近乎水平的旋律线条和庄严、委婉的天籁之声,

① 刘湔:合唱诗篇《山河回响》总谱“题记”。

描绘了祖国的大好山河,讴歌了自古至今大禹们的丰功伟业。音乐一开始铜管乐器就以高亢激昂的音响奏出了五声性的旋律主题,该主题的核心“细胞”是包含二、三、四度音程的 re、sol、mi。整个乐章,就是以该“细胞”为依据展开、结构而成的。第二乐章则具体表现了劳动者们以水为生的艰苦和豪迈,该乐章分三个部分:第一部分作曲家分别摘取了唐代诗人王建的《水夫谣》和刘禹锡的《松滋渡望峡中》、《竹枝词》三首诗中的诗句,按照乐曲表达情感的需要安置其中:“苦哉生长当驿边,官家使我牵驿船。……逆风上水万斛重,前驿迢迢后森森。……夜寒衣湿披短蓑,臆穿足裂忍痛何!到明辛苦无处说,齐声腾踏牵船歌”(王建《水夫谣》);“巴人泪应猿声落,蜀客船从鸟道回”(刘禹锡《松滋渡望峡中》);“瞿塘嘈嘈十二滩,人言道路古来难”(刘禹锡《竹枝词》第7首),以此展现险阻重重的长江三峡以及自古以来服役于三峡两岸的水夫们不堪忍受的悲苦。第二部分表现的是长江巨浪滔天、喷涌而下的惊骇景象,作曲家先是借用李白《横江词》中的诗句:“海神来过恶风回,浪打天门石壁开……涛似连山喷雪来。”用纵横叠置的演唱手法来营造大洪水到来之际的恐怖氛围,之后,合唱队以自由地说话方式读念白居易的《自蜀江至洞庭湖口有感而作》中的诗句:“每岁秋夏时浩大吞七泽,混合万丈深,淼茫千里白。水族窟穴多,农人土地窄。”这些诗句经过“慌乱议论”、“惊恐大叫”以及“音高由低至高”^①等艺术处理,使人声与乐队浑然一体,使听者产生了对大洪水咆哮、肆虐的联想。此后,合唱队短暂退场,造成了一定程度的“静场”效果。因此,当合唱队重新进入,诵唱杜甫的《秋兴·其一》中的诗句“江间波浪兼天涌,塞上风云接地阴”之时,气势空前。在此,作曲家别出心裁地要求合唱队员“用手捂嘴”^②交替开合地诵唱虚词“Ah”,管乐声部则不时地凸现出第一乐章的五声性旋律主题,以此表现波浪兼天、风云匝地,忽疾忽缓、忽高呼低、盘旋回落,奔腾呼啸的景象。这些听起来混沌的旋律、错综复杂的节律,都是作曲家为了实现这个艺术目的的创意。正由于此,作品乐谱异常复杂以至于乐团指挥与乐手在开始接触作品的时候,都以为抄写有问题。第三部分为再现部分,船工号子再次响起,它是顽强、坚定、不屈的生命强音。第三乐章是一个具有

① 刘湊:合唱诗篇《山河回响》总谱,第二乐章合唱声部标记。

② 同上。

“说唱”特点的乐章,分为两个部分:第一部分,合唱团的四个声部以不同的音色和两个具有对比意义的节奏,运用卡农、齐咏等方式咏诵白居易《自蜀江至洞庭湖口有感而作》中的诗句“安得禹复生,为唐水官伯,不尔民为鱼”。以此起伏的“声浪”,营造出“大禹精神”在“千呼万唤”中凸现出来的艺术效果。第二部分,以毛泽东《七律·送瘟神》中的“天连五岭银锄落,地动三河铁臂摇”诗句为主题,力求体现排山倒海、重振山河的宏大气概。为了展现出现代人的精神风貌,作曲家在这里植入了《水利建设者之歌》的部分曲调材料。活泼生动、富有青春气息的旋律,为作品带来了朝气。第四乐章是整部交响乐的再现乐章,宏大的第一乐章的主题再次展现在听众面前。合唱队一改第一乐章中典雅、古朴的天籁之声,以气吞山河之势诵唱白居易的诗句。最后,在毛泽东《水调歌头·游泳》诗句“更立西江石壁,截断巫山云雨,高峡出平湖”的浪漫而肃穆的艺术氛围中结束全曲。宏观上看来:人类诞生与发展的历史,就是人与水的矛盾互动关系发展史。水是人类生命之源,河流是人类赖以生息繁衍的温床,洪水也曾经数度为人类带来灭顶之灾。当代“大禹”(水利建设者)终于能够运用科学的办法、工程的手段,让川流不息的长江造福于人类,使河水与人类和平相处,这是造福中华民族的千古伟业。作曲家以这部《山河回响》表现了千百年来“大禹”与洪水互动这一重大主题,并将历史伟人的诗歌作为作品的艺术创作基础,以合唱队与交响乐队的艺术语言凸现厚重历史深度、张扬时代民族精神,这样就使得作品成为弘扬“人间正气”的辉煌诗篇。

另外,作曲家还有一些大型器乐作品也都是饶有新意的佳作。譬如:琵琶协奏曲《台湾民谣抒情组曲》是一部随笔式的、即景式的、组诗化的作品。作曲家选用了六首台湾最具代表性的民谣作为创作素材。以此为基础“抻出”了六个乐章,其中的五个乐章是“正文”部分,一个乐章是外一首的副文。整部作品具有诗化的格调、绸缎般的音响、缠绵悱恻的情愫。《管子诗篇——太行回响》由三个乐章组成:《燕赵大地》、《慷慨悲歌》、《我们在太行山上》。整部交响乐采用冼星海的抗战歌曲《在太行山上》为主题,对之进行“音集化”的发展与组合,创造性地使用“集合化”的变奏手法,使作品将各种音乐风格容纳于其中。在经过一系列的变奏之后,终乐章回到冼星海《在太行山上》的歌曲原型之上。

刘湊在上海音乐学院读书期间也曾经热衷于“先锋”、“新潮”音乐的创作,但是当他领悟到“画鬼容易画人难”这个古老训诫的现代寓意之后,便毅然地进入创作让人“爱听”、“听得懂”的新音乐创作领域。从《沙迪尔传奇》、《为阿佤山的记忆》、《火车托卡塔》,到《土楼回响》、《山河回响》。刘湊以自己根植传统、立足民间、面向时代、汲取世俗的艺术人生观念,借鉴西方主流世界的新音乐创作技法,以饱蘸激情的语言、通俗易懂的旋法、丰富多变的织体、色彩斑斓的配器、“单细胞生成”的结构手法,谱写出一批新音乐佳作。这些作品在当代中国新音乐历史上留下了自己鲜明、浓重的印记。

第八节 以“溶”致“融”——贾达群

贾达群(1955~),作曲家,音乐教育家,重庆人。

1955年,贾达群出生于西南地区的山城重庆,自幼开始学习美术。1968年开始,贾达群师从四川美术学院王兴煜教授学习绘画,时间长达8年之久。由于视觉艺术与听觉艺术有着“异质同构”的关系,所以长期绘画艺术的学习,为贾达群日后音乐创作中对和声、旋律、音色、结构等因素,打下了良好的感觉基础。1982年,贾达群考入四川音乐学院作曲系,师从黄万品教授学习作曲专业,1987年毕业以后,直接升入该校师从高为杰教授攻读硕士学位,1989年获得作曲专业硕士学位以后留校任教。贾达群被国际乐坛认为是“中国结构主义作曲中最有才华的青年作曲家之一”^①。贾达群的新音乐创作开始具备了一定的国际影响力,他的作品在国内外各类音乐舞台及多个重大音乐节上(如:美国坦戈伍德音乐节、日本横滨亚洲音乐节、德国柏林音乐节、法国中法文化年音乐节、香港国际现代音乐节、香港艺术节、上海国际艺术节以及北京现代音乐节等)公演,并获得广泛的好评。其中《弦乐四重奏》(1988)于1991年在日本东京举行的“第十二届 IRINO 室内乐国际作曲比赛”中荣获大奖;单簧管与钢琴《回旋曲》(1984)、琵琶与交响乐队《龙凤图腾》(1985)、《两

^① Frank Kouwenhoven, Mainland China's New Music(3)—The Age of Pluralism, in Chime, Vol. 5, Spring 1992, Leiden, Holland, pp. 76-134.

乐章交响曲》(1986)、《巴蜀随想,交响序曲》(1996)等在国家级作曲比赛中获奖。1994年,曾应邀前往台湾参加“第三届作曲家研讨会”;1995至1996年,曾作为高级访问学者去美国一年,并应邀在雷得兰大学、南加利福尼亚大学、奥格斯堡大学、密歇根大学、明尼苏达大学等九所美国大学讲学。1996年被四川省委、四川省政府授予“四川省有突出贡献的优秀专家”称号,其个人传略被国内外几十种名人录或辞典收录。贾达群现任上海音乐学院教授、博士生导师、国务院学位委员会艺术学科评议组成员、上海音乐学院研究生处处长、中国音乐家协会会员、上海音乐家协会理事、上海现代音乐学会会员、美国 ASPAC 成员、上海新室内乐团行政总监等。

贾达群自从 20 世纪 80 年代中期步入中国乐坛,90 年代开始获得国际性的影响力。主要作品有:无伴奏合唱《三种气质》(1986),《弦乐四重奏》(1988),木管七重奏《时间的对位》(1989),为混合室内乐队与童声而作的《野娃子》(1993),为男声独唱、女高音、童声合唱团、混声合唱团与混合乐队而作的《对话》(1993~1994),为独奏中国大鼓、排鼓、云锣与中国民间吹打乐队而作的《序鼓》(1994),室内交响乐《吟》(1990~1994),为两支小提琴、钢琴与打击乐而作的《蜀韵》(1995)、为独奏中国云锣、大鼓、排鼓与六位打击乐演奏家而作的《极》(1996,日本亚洲打击乐团委约),交响序曲《巴蜀随想》(1996),打击乐独奏《无词歌》(1997,日本国文化厅、日本现代音乐协会、日本国驻中国领事馆等联合委约),为唐代乐队、打击乐、人声与合唱团而作的《梦的交响舞台》(1999,日本能乐观世流绿泉会、日本中国音乐勉强会、日本亚洲打击乐团、日中文化交流协会等联合委约),大型管弦乐队《舞蹈组曲》(1999),为小提琴、大提琴、笙、琵琶与打击乐而作的《漠墨图》(2000,马友友、美国丝绸之路文化发展公司、日本 Sony 唱片等联合委约),为 9 位中国乐器演奏家而作的《秋三阙》(2000),为 5 位中国打击乐器演奏家而作的《响趣》(2000,法国巴黎音乐城“2000 中国古典音乐系列音乐会”委约),为混合室内乐团而作的《融 I》(2002,荷兰 New Ensemble,Atlas Ensemble 联合委约),打击乐协奏曲《融 II》(2002,日本日中友好音乐公演委员会委约),为爱尔兰笛子、手风琴、巴朗鼓、中国笙、箏、打击乐、13 件弦乐器以及室内合唱团而作的《融 III》(2003~2004,爱尔兰国家文化委员会、爱中 2004 文化

交流年组委会委约),室内乐《水墨画意三则》(2005,应美国朱利亚音乐学院委约,为该院建院 100 周年而作)等。

创作于 1985 年的单簧管与钢琴《回旋曲》^①是贾达群学生时期的代表作之一。这部以回旋曲式写成的作品,在结构上打破了传统回旋曲式的结构模式,在此基础上将作曲家个人的生活体验融于作品之内。引子部分以四度环绕的动机音型作为核心材料,经过节奏紧缩、旋律倒影、速度迅疾的技术处理,引出了主部主题。主部(A)以不规则乐句组合而成,先在钢琴上营造出富于震撼力的艺术氛围,进而引出单簧管压抑、呐喊式的旋律。主部具有表现外部压力和人的生命抗争能力的特点。第一插部(B)自身又是一个微型的回旋曲,这个插部的情绪具有豁达、开朗的特征,又兼备一丝惆怅、无奈的气质。主部第一次再现(A¹)的时候,主部主题的长度被压缩,连接段的材料被扩充。原先钢琴相隔三个八度的空泛音响,在这里被改造为四度排列的纵向结构,声部也随之变得厚重起来。第二插部(C)是单簧管炫技表现与抒情性展开的部分,音乐材料来自引子部分。首先从单簧管独奏开始,思索、寻觅、抒情性的独奏音调,表现了一个具有精神追求的思想者的内心世界。独奏的旋律开始时以徐缓的速度呈现着深邃的意境,钢琴伴奏则具有跌宕起伏的形态展现着心潮逐浪的内心波涛,两者之间构成了一种“紧拉慢唱”的旋法进行。随着戏剧能量的聚集,独奏单簧管的气势逐渐转变为慷慨激昂的倾诉与感叹。主部第二次再现(A²)的时候,主题开始以装饰性的变奏手法做出展开,这种展开钢琴声部承担起来。在宏大的钢琴音流中,全曲也就在这里达到高潮。自然地引出了单簧管的华彩乐段,之后的尾声是一个情绪转为平静的乐段。在这里音乐再度变得宁静、辽远,将人的思绪引回到遥远的、逝去的记忆中去。在《回旋曲》中,作曲家以四度叠置的方式组合作品的纵向音乐语汇,获得了新颖、丰富的音响素材。在结构方面,作曲家利用形式、又不囿于形式,在严谨的形式结构中融入作曲家深刻的人生思考。该作于 1985 年《音乐创作》编辑部举办的“器乐独奏征稿评奖活动”中获得三等奖。

创作于 1988 年的《弦乐四重奏》也是贾达群早期的代表作之一,作品主要以十二音序列、集合等现代手法写成。《弦乐四重奏》由无标题的

① 贾达群:单簧管与钢琴《回旋曲》,《音乐创作》1985 年第 4 期。

三个乐章组成,乐章的组织材料来自两个方面:一是集合、一是民间曲调材料。第一类以几个不同的三音、四音集合构成,每个集合各自在十二音循环圈内构成与自身结构相同的三组音,这几个集合又可以构成一个完整的十二音循环圈。第二类主要有第一乐章开始处两个民间音调(黄河岸边的“唢呐调”、长江“船工号子”),第二乐章中来自五台山和尚早晨诵经功课的音调等。作曲家选择这些材料是有艺术目的的,这就是:黄河、长江岸边的音调象征着中华文明的源远流长和绵延不息,佛家音乐材料意寓着中华文化具备的海纳百川的气度。由十二音循环圈派生出来的集合材料,在音程关系上与这些音调有着一致性。其中的《第一乐章》由五个乐段组成,乐段以四音集合或中华文明的象征性地方音调组合而成,集合材料乐段与象征性材料乐段循环交替呈现。《第二乐章》由六个乐段组成,也是以集合乐段与象征性材料乐段循环交替的形式呈现的,每次呈现的时候均做出了一定程度上的变形处理。《第三乐章》建立在集合材料的基础上,以此构成为多乐段连环呈示的结构形式;在乐章的尾声中,前两个乐章的象征性材料再现出来,与第一乐章和第二乐章构成为一种“再现关系”,以此增强结构感。《弦乐四重奏》的音乐呈示方式以复调手法为主。在节拍组织方面以无小节、无节拍的形式进行,这种手法使得音乐与欧洲中世纪宗教圣咏、中国古代的古琴音乐具有相同的特点。在节奏手法上,使用了多重节奏并置进行的手法以此造成此起彼伏的效果。在音色使用方面,作曲家以单件乐器的多变演奏法或多件乐器的音色组合为音乐色彩的变化服务。《弦乐四重奏》以严谨的组织手法、多变的音乐色彩、复合的音乐风格,成为作曲家早期作品中的代表。《弦乐四重奏》于1991年在日本东京举办的“第12届IRINO室内乐国际作曲比赛”中荣获大奖。

创作于1989年的为两支长笛(短笛)、两支单簧管(低音单簧管)、一支大管、一支圆号而作的木管室内乐协奏曲《时间的对位》,是作曲家获得四川音乐学院硕士学位的作品。这是一部以严谨的数理逻辑法则建构起来的具有鲜明的结构主义特征的作品,作品从整体到局部都体现出高度的时间与节奏的控制性。这种控制建立在以下四种数列的基础之上:菲波那奇数列(Fibonacci Sequence)、菲氏数列的两个同源数列——卢卡斯数列(Lucas Sequence)、伊万捷利斯特数列(Evangelists Sequence)。它们在数列上的排列如下:菲波那奇数列1、2、3、5、8、13、21、34……;卢卡斯

数列 1、3、4、7、11、18、29、47……；伊万捷利斯特数列 2、5、7、12、19、31、50、81……；综合数列 1、4、5、9、14、23、37、60……。按照结构主义的手法创作的这部作品，一共由 1036 个时间单位组成：《第一乐章》（正相）共有 246 个时间单位，《第二乐章》（负相）共有 149 个时间单位，《第三乐章》（正相）共有 246 个时间单位，《第四乐章》（正负相）共有 395 个时间单位。从相位与数位关系上看，可以组合成以下有趣的关系：第一、二、三乐章时间单位之和等于第三、四乐章之和（641 个时间单位）；第一、二乐章时间单位之和等于第四乐章之数（395 个时间单位）；第一乐章时间单位之数等于第三乐章时间单位之数，也等于第四乐章正相时间单位之数（246 个时间单位）；第一、三乐章的正相数等于第四乐章的负相数，也等于第二乐章的总数（149 个时间单位）等。按照这个组织数列的要求，第一乐章 246 个时间单位的演奏时间为 4 分 24 秒，第二乐章 149 个时间单位的演奏时间为 2 分 57 秒，第三乐章 246 个时间单位的演奏时间为 4 分 24 秒，第四乐章 395 个时间单位的演奏时间为 7 分 21 秒，整部作品 1036 个时间单位的演奏时间为 19 分 06 秒。作品的音乐材料、和声、音色、声部结构等，也都是建立在数理逻辑的法则之上的。所以，作曲家也被称为中国结构主义音乐的代表人。

创作于 1995 年的为两支小提琴、钢琴与打击乐而作的《蜀韵》，于次年由“Redlands”室内乐团首演于美国洛杉矶。作品由《高腔》、《岩纹》、《脸谱》三个乐章组成，三个乐章的音乐材料均取自川剧音乐。作曲家试图以这部作品表现自己眼中的巴蜀故土，歌颂三峡地区的人文历史。第一乐章《高腔》采用了川剧中最富于特点的唱腔——川剧高腔作为基本创作材料，川剧高腔是川剧中最具有代表性的一种唱腔，它在川剧中的地位可比拟于京剧中的皮黄腔。作曲家以弦乐器模仿川剧的人声唱腔，以三组打击乐器模拟川剧锣鼓的音色旋法，使听众置身于现代音乐手法构成的新型川剧音响空间内。作品的音乐材料取自川剧高腔的独立曲牌〔红衲袄〕，这个高亢、尖锐的材料，以小提琴滑奏、微分音的手法变形处理后，成为具有现代音乐风格的核心主题，作曲家以“寓动于静”的手法发展这个主题。第二乐章《岩纹》是作曲家对长期内心仰慕的对象——三峡山崖的表现与歌颂。作曲家曾经多次专门深入到三峡地区观赏长江两岸的险峻山崖，每次均被这些大自然的杰作所倾倒。在长期创作冲动的驱

使下,完成了这个乐章。在这里作曲家以钢琴和金属类击乐器的音色,表现岩石坚硬的质地和神奇的色彩;以小提琴具有“直”、“硬”音色特征的质朴旋律,形象、细腻地刻画了岩石纹络的变化;以乐队整体复杂多变的节律与旋法,表现峻峭山崖高耸入云的伟岸气质。在第三乐章《脸谱》中,作曲家以川剧艺术中的脸谱作为表现对象,将脸谱中四种具有典型意义的生、旦、净、丑予以性格化、形象化的表现。取自川剧高腔的独立曲牌〔红衲袄〕的主题,首先由小提琴奏出。小提琴以富于人声歌唱的上下滑音手法,模拟川剧人物的声腔特点,川剧锣鼓与乐队则以竞奏的形式展开音乐形象。由于《蜀韵》以严谨的结构手法刻画了丰富的音乐形象,表现了深厚的巴蜀人文传统。使得作品具备了浓郁的巴蜀人文风情、鲜明的个人音乐风格。该作于2004年入选“20世纪华人音乐经典”。

自幼崇尚唐代艺术的作曲家曾经这样说过:“中国唐代的艺术对我来说,是诗,是梦,是诗的梦幻,是梦的交响……”^①创作于1999年的为唐代乐队、打击乐、人声与合唱团而作的《梦的交响舞台》,是日本能乐观世流绿泉会、日本中国音乐勉强会、日本亚洲打击乐团、日中文化交流协会等联合委约作品。作品是为了庆祝50周年,北京市与东京市建立友好城市20周年而委约的。这部时间长达70分钟的作品按照中国唐代大曲的结构原则写成,曲体结构中的“序”、“破”、“间奏曲”、“乱”、“结尾”段落,融入了风格各异具有中日文化特质的内涵。创作材料以中国传统音乐和日本传统音乐中的“能乐”、“雅乐”,日本佛教音乐中的“声明”等音乐材料为创作来源。作曲家试图在这部作品中展现出隋唐时期中日文化交流的风采,表现唐代的诗歌、绘画、书法的深厚人文意蕴,日本的“和歌”、“民歌”、“能乐”的丰富艺术内涵等。通过作品的演绎,我们似乎可以依稀感受到《秦王破阵乐》的肃杀、《霓裳羽衣舞》的优雅、《太平伎乐天》的梦幻,感受到李、杜的诗韵、张旭与怀素的笔法等等……作品使用的乐器有根据中国唐朝的古乐器、日本正仓院古乐器复制的乐器,根据湖北省博物馆、湖南省博物馆馆藏古乐器复制的乐器等。经过复制的40余件中国古乐器,给人以纯正华夏古乐再生的审美感受。在这部作

① 徐元勇:《梦的交响 亦幻亦真——贾达群〈梦的交响舞台〉首演日本》,《人民音乐》2000年第4期。

品中,作曲家将中国传统音乐和西方现代音乐的文化精神有机地融合到一起,中日两国 300 余位演奏家、演唱家、舞蹈家组成了一个阵容强大、场面壮观的乐舞,使得古老的中国传统音乐成为现代音乐舞台上活生生的现实存在。

创作于 2000 年的为五位中国传统打击乐演奏家而作的《响趣》,是一部表现打击乐器自身声响的趣味、挖掘它们丰富音响表现空间的作品。作品由连续演奏的五个乐章组成,它们是:《钹趣》、《锣趣》、《间奏曲》、《鼓趣》、《后奏曲》。第一乐章是钹为主体的段落,在长达 5 分钟左右的时间内,作曲家将钹的各种音响和表现方法挖掘得淋漓尽致。第二乐章是以锣为主体的段落,在长达 6 分钟左右的时间内,作曲家以童心“玩弄”的心态,对锣这件看起来音响效果非常简单的噪音乐器,“摆弄”出了令人眼花缭乱的丰富音响。第三乐章是由大小不同的木鱼构成的多声部木鱼合奏性乐段,时间长度为 3 分钟左右。作曲家将木鱼这件在通常情况下只用 1 件的乐器,转化为合奏形式,参差不齐的木鱼形制为丰富多彩的音响提供了条件。在两个金属品质音响的乐章之后,以木质音响的乐章作为“间奏”,在艺术结构上也有其合理性。第四乐章是以鼓声为主体的乐段,时间长度约 4 分钟。皮质形态的鼓声,在这里成为澎湃、喧闹气氛的营造者。当进入到高潮部分的时候,演奏者以由弱而强、慢起急停的形式,喊唱出具有原始野性特征的衬词“Yi”、“Ya”。第五乐章是作品的尾声部分,前面出现的各类打击乐器以各自的形态为作品画上了句号。作曲家以现代世界性的眼光,重新审视中国传统的打击乐器,并从中发掘出一系列新颖而丰富的音响,将钹、锣、鼓、木鱼等只有在特殊情况下才使用的特色乐器,转化为具有戏剧表现能力和丰富音响色彩的主体乐器。这种在限定中展开自由创作的创造能力,已经成为作曲家新音乐创作的一项基本功力。

从 21 世纪初叶开始,作曲家从事“融”系列作品的创作。2002 年,受荷兰新音乐团(New Ensemble)艺术总监乔尔·彭斯(Joel Bons)的委约,贾达群创作完成了为混合室内乐队而作的《融 I》^①。荷兰新音乐团是一个拥有 11 位西方乐器演奏家、8 位中国传统乐器演奏家、9 位中东地区传统乐器演奏家的乐队组合(Atlas Ensemble)。该作品于 2002 年

① 贾达群:《融 I》,上海音乐学院出版社 2007 年 7 月第 1 版。

9月,在德国柏林音乐节做出了世界首演。同年12月,在荷兰阿姆斯特丹和乌赫里赫特再度公演,并由荷兰国家电台进行了录音、录像。“Atlas Ensemble”这个乐队组合是一个新型的、独一无二的乐队,其中的“Atlas”的中文意思即:地图、地图集,是不同国家、不同区域、地貌外观的平面集合体。按照这种理解,这种乐队组合就是不同音乐语言、艺术风格、媒体介质的混生与融合。基于此种艺术观念,作曲家将这部作品命名为《融Ⅰ》。这支乐队把该乐队所有乐器按照家族来分类,在笛类乐器中有西方的长笛、中国的竹笛、土耳其的 nay 等,在簧片吹管类乐器中有欧洲的双簧管、单簧管、中国的唢呐、土耳其的 Duduk、Zuona 等,在弹拨类乐器中有欧洲的竖琴、吉他、曼陀林、中国的古筝、琵琶、柳琴、阮、中东的 Tar、Ud、Santur、Kanon,在拉弦类乐器中有西方的小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、中国的二胡、中东地区的 Kamancha、Kemence 等。为了将这些乐器有机地融合在一起,作曲家创做出了一种具有超强音响连接、融合能力的“贯穿主题”,这个“贯穿主题”以类似于穆索尔斯基《图画展览会》中的“漫步主题”、弗兰克的“循环主题”。这个材料在作品中呈示、消融、伏起等变化,使得作品的结构获得了活跃的动力感、严谨的结构感、新颖的音响效果。作品以三部性的结构形式写成,第一部分在音响色彩上呈现为斑驳陆离的特征,由于“贯穿主题”的作用,轮番出现的主题材料在这里不会给人以凌乱的感觉。“贯穿主题”材料是由琵琶主奏,阮、吉他、竖琴等拨弦类乐器以“点状间插”的形式予以配合。进入第一部分的主体部分之后,先后由弹拨乐器奏出具有中东风味的舞蹈主题、由弓弦乐器奏出四川风味的歌唱主题、由打击乐器奏出富于动力节律感的主题等。在第二部分中,中东主题和四川主题继续以纵向叠合的形式展示的同时,对速度、音色等做出了变化,并且使后者居于相对主导地位。第三部分是第一部分的变化再现,“贯穿主题”材料与中东主题和四川主题在音色、音型相对变化的同时,再度被叠置在一起。《融Ⅰ》通过不同文化区域代表性乐器的有机融合,以严格文本演奏与即兴演奏交叉对置、精确控制与随机偶然相互作用的手法,营造出新型的音乐风格,并完成了多元文化有机融合的过程。

2002年,受日本文化厅、日本现代音乐协会的委约,贾达群创作完成了为独奏中国打击乐与交响乐队而作的《融Ⅱ》^①。这部作品从表象看起来只是传统的中国打击乐器和西方交响乐队。但是这作品里面,作曲家融入了两个创作理念:第一就是将中国的打击乐器有意识地用非中国的演奏法来演奏。譬如在第一段中,锣的一段演奏,作曲家就以这种观念处理成为类似于西方颤音琴的音响。在第二段中,鼓的一段演奏改用手拍,如此一来就在最小的中国排鼓上打出非洲鼓的音响色彩。第二就是在乐队音响的组织观念上借鉴了电子音乐的创作理念。按照这种理念,将欧洲的管弦乐队作为音乐声响的发生器(或者是音乐的混响器)来看待。管弦乐队音响的片段,都成为反映独奏打击乐音响的回声或变形。譬如:在独奏锣的一个音响之后,管弦乐队立刻就按照电子化的模式,对这个音做出回声与变形回应的处理,以及“延迟”音响或变成复杂的混响,以此造成更多的泛音等。这种将管弦乐队作为独奏打击乐音响的效果器,用泛音的原理来生成管弦乐队的和声,用电子音乐理念来编织管弦乐队织体的做法,是作曲家的大胆首创。这种观念体现了作品标题所包含的人文意义,使得作品在形态与本体层面实现了观念技法的融合、音乐资源的融合、文化地域的融合、时代精神的融合。使得新音乐创作的音响资源空间获得了空前的扩充。

完成于2005年的《水墨画意三则》是应美国朱利亚音乐学院的委约,为庆祝该院建院100周年而作,2006年1月27日由新朱利亚室内乐团首演于纽约。作曲家在构思作品时显然是在考虑如何以一种世界性的音乐语言,向西方人展示中华艺术的博大精深。于是,便以自己擅长的中国绘画艺术作为创作题材,试图以音响的手法刻画与表现视觉艺术的丰富内在意蕴与文化内涵。从作品的命名中也不难看出作曲家的这种艺术构思,《水墨画意三则》中的“则”是中国古人章节分划的一个术语,这里的“三则”就是三个乐章之意。中国的水墨画以形态和手法来看,有“工笔”、“浸染”、“泼墨”三种类型,作曲家将这三种类型分别作为三个乐章的名称。作品的乐队编制为4支木管、4支铜管、5把弦乐、2位打击乐、1架竖琴、1架钢琴。第一乐章《工笔》以精细的音乐旋法结构,表现工笔画的“笔法”形态;第二乐章《浸染》以音乐的声响形态刻画

① 贾达群:《融Ⅱ》,人民音乐出版社2007年5月第1版。

国画颜料在宣纸中漫延、浸染的视觉形象;第三乐章《泼墨》以收放自如的音乐力度变化、浓淡相宜的音乐色彩变化、层次细腻的声部结构方式,表现了“泼墨”手法的艺术形态特征。作曲家将中国水墨画的三种基本形态的艺术形态特征,以音乐的手法做出了自己的艺术表现。其作品的音乐形态,与视觉水墨画艺术具有“异质同构”之趣味。

2007年应台湾“传奇剧场”委约创作的歌剧《梦蝶》,是一部立足于传统昆曲的精粹展开创新实践的新歌剧与新昆曲融为一体的探索性成果。《梦蝶》的脚本以《庄周梦蝶》为蓝本,融汇了传统戏曲《大劈棺》、《蝴蝶梦》中的部分情节,讲述了庄子试妻的传奇故事:长期在外的庄子为了试探妻子田氏的衷心,回来后假装亡故,假扮风度翩翩的王孙公子来勾引田氏。获悉庄子亡故后的田氏被王孙公子引入情网,随即允诺拜堂成亲。在成亲之日,王孙公子重演心口疼痛的故伎,要求田氏劈开庄子的棺木,取来脑髓挽救王孙公子的性命。当田氏劈棺之时庄子现身,揭开试妻的谜底。田氏随即羞愤自杀,庄子则陷入自责与沉思。对于这个戏剧的意义,导演兼主演吴兴国在演出的《节目单》上这样总结道:“在两性平衡的时代,演《庄子试妻》是极荒谬的。然而庄子的无情无信(天道),对照田氏的至真至情(人道),到最后这对迷失的灵魂,都归返到天人合一、生命自由境界,这也是庄子‘大化无情’与‘道中有情’的相对论述。”由于该剧要求作曲家以昆曲的基本唱腔展开音乐创作,这就为之做出了较为严格的“限定”。作曲家立足于昆曲的音乐基本材料、基础构架,以自己创造性创作实践,完成了这部诸多“限定”的创作。歌剧《梦蝶》的乐队编制是一个由15位演奏家组成的、由中西乐器混合编制的室内乐队形式。乐器组合如下:曲笛、笙、琵琶、箏、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、长笛(兼短笛)、双簧管(兼英国管)、单簧管、低音单簧管各一,3人分别演奏中外打击乐器各一组,另外还加入了一个小型合唱队。为了较为充分地展开音乐构思,作曲家在昆曲唱腔的基础上,为乐队设计了几个音乐主题。诸如:蝴蝶主题、冥界主题等。蝴蝶主题以飘逸的形象在全剧终起着点题的结构功能作用;冥界主题以昏暗、压抑的氛围贯穿于全剧的始终。传统的昆曲乐队伴奏手法是“跟腔伴奏”,乐队声部的独立性较弱,作曲家着重从这个“点”上进行突破,将现代乐队音色写作手法与中国传统的支声复调手法融会贯通地运用于乐队写作中来。这样一来,便将原戏剧音乐单线条的横向进行方式,改造为复合线条的横线进

行方式。这种“移步不换形”的创作手法,使得乐队的音乐色彩变得更为丰富多变,而乐队的总体旋法特征仍然为横线进行的线性思维。贾达群以自己的创新性昆曲歌剧探索,向我们证明:在当代社会中对传统戏曲既要“抢救”、“保护”,也能够以创新性的创作实践赋予其新型文化内涵,使其获得自我发展的艺术文化能量。

在贾达群的新音乐作品中,作曲家非常注重对不同音响的塑造和这些音响体在进行过程中的姿态的表现与平衡的安排;非常注重细腻地刻画每一个音乐事件的不同层次,并严谨地展示它们的发展、消亡、连接和交织的过程,从而形成了细腻、严谨的音乐风格。贾达群以“用世界的眼光去体验世界文化的美感”(自贾达群 2003 年 10 月在“成都国际现代音乐节暨全国中青年作曲家新作品交流会”上的发言)的文化胸襟,将不同文化“溶”在一起的创作手法和文化观念,按照艺术构思的要求实现了多元文化素材在自己新音乐作品中的“融洽”与“融合”。此可谓:以“溶”致“融”。

第九节 长此以往“中国梦”——盛宗亮

盛宗亮(1955~),作曲家,音乐社会活动家。

1955 年,盛宗亮出生于上海的一个音乐家庭。4 岁起跟随母亲学习钢琴,“文化大革命”运动开始以后,盛宗亮被分配到青海歌舞团工作。在长达 8 年的青海歌舞团的演员生涯中,盛宗亮在这里耳濡目染了青海地区丰富多彩的民间音乐。在“文革”结束以后的 1977 年,盛宗亮成为上海音乐学院恢复招生以后的第一批学员,进入作曲系学习。在学习期间,他的作品曾经由上海交响乐团演奏,也曾经在《音乐创作》上发表过作品,还曾经获得过学校艺术歌曲创作比赛的一等奖、室内乐比赛的二等奖等佳绩。临近毕业的 1982 年,盛宗亮全家办妥了移民美国的手续,盛宗亮原准备毕业以后再去美国。当时音乐学院的领导知道后,准备将他留校任教。这种情况在刚刚经历“文革”的特殊年代,人人都是心有余悸的。盛宗亮得知学院领导的想法后,生怕节外生枝,放弃了毕业考试、毕业证书等,连夜从北京远赴美国。进入美国以后,盛宗亮曾经报考朱利亚音乐学院,但是考官认为他的作品“太保守”而未被录取。之

后,他有幸成为乔治·珀尔(George Perle)、胡戈·维斯高尔(Hugo Weisgall)、周文中以及电子音乐权威玛里奥·大卫多夫斯基(Mario Davidovsky)的学生。他一面打工,一面师从他们学习。至1992年,美国著名的希尔默(Schirmer)音乐出版公司就已经为他出版了12部乐谱,迪洛斯、新世界、卡契等唱片公司也发行了他的多部作品。1985年,盛宗亮得到了美国著名作曲家、指挥家伯恩斯坦的赏识,伯恩斯坦为他打破了从不招收作曲弟子的惯例,成为伯恩斯坦唯一的一位作曲学生。在他的指导下,盛宗亮先后获得了美国哥伦比亚大学的作曲硕士和博士学位。除创作及演出外,盛宗亮目前在密西根大学音乐学院担任全职作曲教授、法拉盛文艺协会驻会作曲家、波士顿坦格伍德音乐节艺术总监等。进入美国以后的数十年中,盛宗亮曾经先后多次获世界作曲比赛的奖项,其中包括两次获得“普利策大奖”的第二名(1989、1991),两度获得“美国国家艺术基金会大奖”(1987、1990),美国文学艺术院大奖(1984),“古根汉基金会大奖”(1990),“洛克菲勒基金会艺术奖”(1991),伊利诺伊州艺术大奖(1990),西雅图艺术基金会大奖(1992)等;2001年,获得美国“麦克阿瑟天才大奖”,并获得50万美元的无条件奖金。“麦克阿瑟天才大奖”每年颁给在文学、艺术、科学、工业等各个领域的杰出人物,最近的一次作曲家荣获该奖是在15年前。这是奖给作曲家的最大奖项,盛宗亮获此殊荣后立刻引起国际音乐界的轰动,由此也更加确立了他在世界乐坛的地位。

盛宗亮的新音乐作品具有融合东方与西方文化精华的特点,法拉盛文艺协会认为他的作品“让东方的意境透过西方精密的音乐语言尽情展现”,评价盛宗亮“是中生代最有名的华人作曲家”。在长达数十年的新音乐创作生涯中,他的作品不断地被国际上的音乐大师演奏,与他合作过的著名指挥家、演奏家主要有:伯恩斯坦、马友友、塞尔金、林昭亮、艾克斯等。1999年4月,在原中国总理朱镕基访问美国期间,盛宗亮受当时的美国总统克林顿的邀请,为在白宫举行的欢迎朱总理的国宴上特意创作了《三首歌》,由马友友和吴蛮现场演奏。除了自己的创作之外,在伯恩斯坦生命的晚期,作曲家还将伯恩斯坦的最后一部作品——钢琴版的《咏叹调与船歌》改编为管弦乐队版,并得到了他的认可。

盛宗亮的新音乐创作开始于20世纪的80年代中期,作品涉及音乐

创作的各种类型。其中主要有：为中提琴与钢琴而作的《三首乐曲》(1986)，管弦乐《痕》(1988)，中提琴独奏《小河淌水》(1988)，为女高音、中提琴、钢琴而作的《三首中国情歌》(1988)，长笛独奏《三首练习曲》(1988)，合唱《两首青海民歌》(1989)，为混声合唱与两架钢琴及两件打击乐器而作的《两首青海民歌》(1989)，钢琴独奏《我的歌》(1989)，小提琴独奏《小河淌水》(1990)，钢琴三重奏《四个乐章》(1990)，歌剧《玛依之歌》(1992)，管弦乐《〈玛依之歌〉片段》(1992)，为次女高音与钢琴而作的《三首中国诗歌》(1992)，为单簧管与弦乐四重奏而作的《小协奏曲》(1993)，室内乐《第三弦乐四重奏》(1993)，管弦乐《中国梦》(1995)，大提琴独奏《七段锦》(1995)，歌剧《银河》(1997)，管弦乐《明信片》(1997)，为大提琴或小提琴与民族管弦乐队而作的《春梦》(1997)，管弦乐《两首为大提琴与管弦乐队而作的音诗》(1998)，管弦乐《月笛》(1999)，琵琶协奏曲《南京啊，南京！》(1999)，为琵琶与大提琴而作的《三首歌》(1999)，钢琴协奏曲《红绸舞》(2000)，室内乐《第四弦乐四重奏》(2000)，为单簧管、小提琴与钢琴而作的《西藏之歌》(2001)，管弦乐《泪之歌舞》(2003)，合唱《凤凰》(2004)等。

创作于 1988 年的管弦乐《痕——缅怀 1966~1976》^①，是作曲家早期代表性的作品，也是作曲家“伤痕记忆”的真实写照。这部作品是他的好友，西雅图交响乐团当时的艺术总监施瓦茨与“当代音乐社”委约作曲家创作的。在总谱的创作札记中，作曲家是这样表达创作构思的：“1966 至 1976 的十年‘文革’是中国历史上最为专制的、残暴的时期”，这场灾难在“数万人的心灵上留下了沉重的印记”，盛宗亮自己就是这场灾难的经历者、心灵创伤的遭受者。为了表达自己的这种痛苦的记忆，作曲家创作了管弦乐《痕》。关于作品的名字，作曲家是这样解释的：“在汉语中，‘痕’一般指的是痛苦的伤痕、印记。”在创作之初，作曲家试图按照传统的作曲手法、旋律思维展开作品，但是经过长期的摸索以后，产生每一个旋律或主题，都太优美了，不足以代表“文革”的黑暗、残酷与血腥；后来，他放弃了这种打算，转而以两个半音移动的核心材料取而代之。这个材料在引子处，由中提琴以下行半音和短笛以小九度（半音的变形）下行的跳进的形式呈现出来，给人以凄凉、惨淡、恐惧、抽搐的感受。作品

① 盛宗亮：管弦乐《痕》总谱，G. SCHIRMER, Inc. First Printing: January 1995.

在此后的演进中,作曲家在弦乐器、木管乐器声部上,将半音核心材料做滑音、音块、模进等技术处理,尖锐的半音材料所包含的戏剧性震撼力、恐怖性表现力,在这里获得了充分的表现;打击乐器与铜管乐器则以尖锐的音响衬托这种氛围。单乐章的作品可以分为两个组成部分:第一部分是对恐怖氛围的直接表现,在恐怖的高潮处,乐队以下行滑音将作品带入第二部分;第二部分是对暴政死难者的哀歌,在打击乐器一声震耳欲聋的敲击声中,木管乐器与弦乐器以极弱的力度悲凄地演奏着没有调性的死亡哀歌,半音材料转化为上行为主;小提琴以泛音的形式,奏出一段相对具有一定歌唱性的旋律,表现出作者对悲剧死难者的哀悼之情;尾声部分是对悲剧产生根源的哲理性思考,管弦乐队以叹息性的音调展开这种思考;在尾声中,小提琴以小二度上行的长音,发出作曲家的诘问;之后,两支单簧管交替以 *ppppp* 的力度奏出富于诘问性、叹息性的长音,音乐结束在小二度下行的核心材料上。1988年4月16日,施瓦茨亲自指挥纽约室内交响乐团在纽约92号街首演了这部作品。之后,《纽约时报》这样评论道:“一件揭示得如此有力而又萦绕人心的作品,正好似潘德雷斯基的《广岛殉难者的悼歌》以及肖斯塔科维奇的《战时交响曲》一样。”^①由于这部作品的成功,使得作曲家获得了1989年美国“普利策大奖”的第二名。

创作于1995年的管弦乐组曲《中国梦》^②是一部表达作曲家对祖国的思恋的作品。作品的四个乐章分别题献给:克里斯托弗·艾申巴赫与休斯敦交响乐团(第一乐章),库特·马苏尔与纽约爱乐乐团(第二乐章),杰拉尔德·施瓦茨与西雅图交响乐团(第三、第四乐章)。在四个乐章的音乐中,作曲家分别引用中国四个省份的民歌旋律:第一乐章《前奏曲》的民歌旋律,来自盛宗亮早年在青海歌舞团工作时听到的一首青海民歌,这首迷人的民歌旋律如月色般朦胧、似爱人般深情,旋律如同水流般流淌着、宣泄着;中音弦乐器与木管乐器先以优美的旋律歌唱着这首青海民歌,从第26小节开始速度变得更慢(每分钟63拍),旋律变得更为抒情深沉;在经过8小节的展开后,声部开始变厚,速度也开始变得较快;乐章进入高潮部分,抒情的风格变得热情洋溢起来,铜管乐器以下滑

① 转引自朱建:《辉煌美国乐坛的中国作曲家——盛宗亮》,《音乐爱好者》1994年12月第6期。

② 盛宗亮:管弦乐《中国梦》总谱,G. SCHIRMER, Inc. First Printing: October 2001.

音烘托这种气氛;从第 73 小节开始,音乐进入简短的尾声,英国管以一个忧郁、深沉的长气息乐句,为乐章画上了句号。第二乐章《号角》是一首以管乐器为主体的热情洋溢的乐曲,为了营造中国气氛,作曲家加入了一组中国锣鼓。乐章的 A 部是一个再现性的三段体结构,第一段是作品的主体部分,由铜管乐器组以交错的节奏型开门见山地奏出锣鼓喧天、热闹非凡的音乐。竖琴以两个八度内的上下滑奏,烘托着这种喧闹的气氛。从第 20 小节开始,音乐进入到对比性的第二段,情绪变得含蓄、内在。由弦乐器组以富于动力感的八分音符齐奏,为之后的音乐发展集聚能量。当这种能量集聚到第 89 小节的时候,随之也就引出 A 部的再现段。从第 98 小节开始,音乐进入乐章的 B 部;圆号以幽暗、深沉的长气息旋律歌唱着,木管乐器则以跳跃的、短促、俏皮的乐节呼应着。在铜管乐器长气息乐句再度出现的时候,乐章开始处的音乐情绪与材料再度呈现出来,但是这只是短促的呈现,乐章以言简意赅的形式结束在热情洋溢的氛围中。第三乐章《川流》建立在云南南部民歌《小河淌水》的旋律之上,由富于歌唱性的弦乐队承担乐章的演绎。这首中国人耳熟能详的旋律由大提琴引出后,在弦乐上展开。深情、委婉、如歌的旋律带给听众的是宛如“小河淌水”般的不尽乡愁。在这里,作曲家整体的复调手法、微观的离调、模进、变奏手法,获得了充分的展示。作曲家虽然也是比较完整地引用了原民歌的旋律,但是当他将完整的民歌旋律分为三个阶段,对之做出了上行半音移调(或旋宫)等处理、发展以后,原民歌的艺术表现力更为丰富了,色彩也变得更加多彩了。这首非常熟悉的旋律,在这里变得虚幻、模糊、飘忽不定,为作曲家“中国梦”的名称,做出了恰如其分的“点题”。魂缠梦绕的中国情结,被这简单的《小河淌水》的旋律勾勒出来、表现开来。第四乐章(终曲)《长江三峡》是描绘、表现雄伟壮丽、川流不息长江形象的乐章,作曲家以自己描绘与表现性的音乐语言刻画了中国土地上的第一大河,歌颂了这条魂缠梦绕的母亲河,在这里中国民族音乐风格与西方新浪漫主义音乐风格被作曲家融为一体。深沉的歌唱性旋律首先由弦乐队奏出,木管乐器予以复调性衬托。在经过小号的陈述以后,从第 19 小节开始,这个主题被作曲家以赋格的手法予以展开。当定音鼓结束的时候,这个主题被铜管乐器展开变形处理。从第 71 小节开始,木管乐器以活跃、急速的音型与弦乐器的拨奏和木琴的敲击,形象地表现了河水奔流、一泻千里的欢腾景象。当铜管乐器以

节律化的手法对这个主题再度做出变形处理的时候,作品相应的也达到了高潮。从第 179 小节开始,作品进入尾声阶段,尾声的材料是作曲家对第一、三乐章主题材料的综合,悠扬、安静、沉寂的旋律,为作品画上了句号,也构成了再现因素。这部组曲性的管弦乐作品,以民族主义的观念、新浪漫主义的旋法,真诚地表现了作曲家长期以来一直凝结在自己心头的“中国情结”,抒发了作曲家对青少年成长阶段的祖国的无限爱恋之情。

创作于 1997 年的歌剧《银河》,是作曲家接受六个艺术节的委约而创作的,一部将多样化艺术风格融为一体的新型歌剧艺术作品。在作品中,作曲家将东西方的歌剧、京剧、舞蹈、话剧融为一体,使之成为一种综合戏剧形式。在创作过程中,戏剧编剧、导演、作曲、指挥默契配合,最终保证了综合戏剧形式探索的进行。《银河》上演之后,立刻获得了巨大的成功,5 场演出的门票提前预售一空,很多观众特意从欧洲各地赶去观看该剧。之后,艺术家们接受来自世界各地的巡回演出邀请,百老汇的制作人也参与其中,为他们策划为期数年的、庞大的环球巡演计划。即便如此,编剧黄哲伦和作曲家本人都对作品觉得不满意,又为该剧聘请了一位新导演重新执导、改编。在美国南部地区首演后,新改编的作品又相继在美国的费城、纽约以及新加坡演出。在谈到创作构思的时候,作曲家认为:当代艺术家可以选择的范围更广了,艺术综合化的趋势正在使各种艺术门类的界限趋于模糊,“今后将不再有古典、现代、流行、摇滚、民间等的区分,只有好的音乐和不好的音乐两种。”这是一部规模不大的歌剧,从头到尾贯穿着音乐。在这个历史悠久的牛郎和织女的中国爱情故事中,“织女”这个角色由琵琶演员和舞蹈演员两个人合演,“牛郎”由歌剧演员扮演,扮演“玉皇大帝”的演员是京剧的花脸演员,“玉皇大帝”的唱腔却是“老生”,“玉皇大帝”的两个随从则由现代舞演员担任,扮演“黄牛”这个角色的则是女话剧演员等。在演出场景中,配合有唱腔、咏叹、念白、韵白以及武打场景;在乐器组合方面,融入了中国的琵琶、笛子等特色乐器。基于此种大型综合艺术观念的创作理念,歌剧《银河》打破了传统艺术规范中的艺术类型界域,将作曲家需要的各种艺术因素按照自己的艺术构思有机地融合在一起,从而实现了古今、中西艺术类型的融会贯通。

创作于 1997 年的管弦乐《明信片》,是一部题献给美国圣保罗室内

乐团的组曲性的作品。有关于这部作品还有一个典故:身为圣保罗室内乐团董事会成员的一对银行家老夫妇,希望向乐团提供赞助,同时以委约创作管弦乐作品的形式来庆祝自己的金婚纪念。银行家夫妇在乐团提供的众多作曲家名单中,选择了来自中国的作曲家盛宗亮。这对老夫妇曾经来过中国旅游,中国美丽的山川和淳朴的人情,给他们留下了非常深刻的印象,他们希望庆祝自己的金婚纪念的作品由一位中国作曲家来完成,以便于唤起他们对在中国美好经历的回忆。当时盛宗亮已经接受的委约作品已经很多,无意再接受新的委约。当他得知这对老夫妇的美好愿望和经历的时候,便义不容辞地接受了这一请求。与《中国梦》的构思相对一致,盛宗亮在这部四乐章的管弦乐组曲《明信片》中,也是以中国各地的民歌素材为基础创作完成的。作品由具有自然、人文、情爱、怀旧气质的四首管弦乐小品组成。其中的第一乐章《来自群山》由一段具有青海“花儿”风格的民歌写成,由于青少年的生活经历在作曲家的情感与心灵中留下了深刻的印记,也使得作曲家对青海地区的人文与自然具有非同寻常的情感,所以他将来自青海的民间旋律安排在作品的第一乐章是有着深刻内在含义的。在引子中,首先由木管乐器奏出悠长的、辽阔的旋律;之后弦乐器奏出深情、真挚的歌唱性民歌旋律,木管乐器以复调的形式予以衬托。弦乐器的旋律由低而高、情绪由深沉而激昂。乐章也随之进入一个缓慢、幽静、辽远、空旷的意境之内。最后,弦乐以泛音与木管在高音区延续了这种意境,并结束在此之上。第二乐章《来自河谷》建立在四川民歌《太阳出来喜洋洋》的旋律素材之上。这是一首风格粗犷、情绪欢腾、气氛炽热的舞曲,管乐器以模仿复调的手法首先奏出民歌的主题,然后便做出幅度较大的变形处理,虽然力度相对较弱,但是内在的动力性较强。随着动力性发展的进行,短小的乐章进入到高潮部分,音乐也随之结束。第三乐章《来自原始之地》是一个孕育着无穷动力的乐章,短笛与长笛以不协和的双声部,奏出具有原始气息的旋律,管弦乐队以富于野性、动力感的节律发展这种原始性的氛围。大管以连续进行的节律,衬托着高音木管乐器的不协和旋法的展示;铜管乐器加入进来,将这种炽热的、野性的气氛烘托得极为浓重。之后打击乐器与管弦乐队同时以敲击的手法,演奏出富于原始节奏的节律,乐章就在这种敲击性的节律中结束。在第四乐章《真希望你在这儿》中,作曲家将抒情、忧郁的陕北民歌《三十里铺》的旋律融汇于其中。这个主题由木管乐器

轻柔、神秘地交替奏出,好像是从遥远的地方传过来的“天籁”,具有梦幻般的美妙,听者仿佛置身于天国至境;作曲家以此手法营造乐章标题的艺术氛围,以起到“点题”的结构作用。整个乐章幽静、深远、虚幻、空寂,给人以徜徉于理想境界流连忘返的感受。管弦乐组曲《明信片》是作曲家的另一部《中国梦》,作品体现了作曲家对祖国的爱恋、对童年生活的追忆,作品将个人之爱、祖国之爱、人间之爱有机地融汇在一起。

完成于1999年的为短笛、长笛和管弦乐队而作的《月笛》,是作曲家为克里斯托弗·艾申巴赫作为休斯敦交响乐团音乐总监最后一场音乐会而创作的。这部作品受到南宋词人和作曲家姜夔的名作《暗香》的启发创作而成。作品从艺术形式上看,实际上是一部为长笛、短笛和乐队而写的协奏曲。除了短笛、长笛和乐队之外,还使用了竖琴、钢琴和打击乐。作品由《麒麟之舞》和《月笛》两个乐章组成。第一乐章《麒麟之舞》是一个表现中国古代“祥兽”——麒麟的外部形态和精神状态的乐章,麒麟是中国古代神话传说中的四大神兽之一,其总体形状似鹿,全身生鳞甲、独角、尾如牛、生18爪,身上有红蓝黄白黑五种颜色,雄性称为“麒”,雌性称为“麟”。它们的外形虽然怪异,但代表着仁慈与公正。这个乐章由三个部分组成:第一部分以代表“麒”的弦乐队从低音区以富于律动感的跳跃性主题进入,音乐形象威猛、坚毅,钢琴也在低音区以厚重的敲击音型烘托这种形象。定音鼓以富于跳跃感的节奏加入进来,进一步强化了“麒”主题的威猛气势和果敢精神,当这个主题进一步发展并形成第一个高潮之后,弦乐器的主题开始转到高音区进行,木琴也加入进来。乐章也随之进入第二部分。第二部分由短笛在中音区奏出飘逸的、富于动力性的“麟”主题;这个主题虽然在音型上还是动力性的,但是由于其在音乐形象上具有飘逸、晶莹的特点,所以与“麒”主题还是形成了阳刚与阴柔的对比。第三部分是第一部分的变化再现,乐章在短笛在高音区演绎的飘逸、晶莹主题与钢琴轻柔的八度震音的伴随中结束。作曲家在这个乐章中将听众的想象带到上古时期的尧帝时代,麒麟是这个太平盛世的象征。作品表现了麒麟在尧帝统治下的美好岁月里“显现”的情景,此后伴随着人类恶欲的膨胀与自甘堕落,人间社会失去了以往祥和、平静的美好生活。这个隐喻是第二乐章出现的“前奏”,也为后来姜夔音乐意境的表现提供了基础。慢板的第二乐章《月笛》的演奏时间几乎比第一

乐章长一倍,音乐材料取自宋代著名词人姜夔《暗香》的旋律。与动感强烈的第一乐章形成鲜明对比的是,这个乐章没有使用管乐器,整个乐章以轻盈、幽怨的长笛与悠长、缠绵的弦乐队展开对话。作曲家以个人对古诗词的理解,以弦乐队与长笛的配器手法刻画了姜夔词作的意境:“旧时月色,算几番照我,梅边吹笛?唤起玉人,不管清寒与攀摘。何逊而今渐老,都忘却春风词笔。但怪得竹外疏花,香冷入瑶席。”姜夔生活的时代,是一个金人入侵、国土分裂、连年战乱的时代。在词间诗人以精巧的隐喻,追忆和哀悼了往日的繁华,表达了对词人故土的缠绵之爱。盛宗亮的音乐以梦幻般的语汇深入地表现了这种惆怅与悲苦的意境。短笛、长笛与管弦乐队《月笛》可以视为作曲家“中国梦”系列中的另一部代表作,这部“中国梦”是对祖国古老历史的追忆,是对人间生死无常悲苦境遇的感慨与歌咏。

创作于1999年的钢琴协奏曲《红绸舞》,是由作曲家盛宗亮自己指挥乐队首次演出的。作品是由波士顿交响乐团为钢琴大师伊曼纽尔·艾克斯委约创作的。为了实现音乐会委约者表演一台以“丝绸之路”为题的管弦乐作品的意愿,作曲家在《红绸舞》的创作中,刻意地从西域文化遗存中捕捉灵感,并采用了具有西北地区音乐风格的音调,以此突出“丝绸之路”的寓意。在谈到作品的创作构思时,盛宗亮说:“这部作品的灵感来自丝绸之路音乐。几千年来,丝绸之路的沙漠旅行队通过古老的贸易通道长途旅行,连接了中国和罗马这两个当时最伟大的文明社会。更重要的是,丝绸之路开辟了欧亚国家之间文化和宗教的交流。而这一切都不是偶然的。”在中国音乐中,特别是在丝绸之路的西北各省的民间音乐和戏剧音乐中,至今还存在着明显的外来文化的影响。为了表现这个文化命题,作曲家便从西北地区的音乐与戏曲中寻找音乐创作的材料和灵感。单乐章的作品由三个对比性的组成部分组成,第一部分是快板进行的舞蹈性段落,音乐材料取自中国民歌材料。作曲家将之做出符合乐队手法的变形处理,并将之素材化。这样一来,就使得作品在具有现代性风格的同时,兼备了民族性色彩。第二部分是慢板进行的抒情性段落,在优美、抒情的部分结束后,富于活力的钢琴流动与木管乐器的歌唱性旋律呼应展开成为两个风格迥异部分之间的连接部分,之后便将作品带入再现部分。第三部分是对第一部分的变化再现,富于活力感、舞蹈性的音乐由钢琴与管弦乐队再度呈示开来,只是篇幅略微压缩。

为琵琶与乐队而作的挽歌《南京啊,南京!》实际上是一部琵琶与乐队竞奏性的协奏曲。作曲家之所以称之为“挽歌”,就是为了表现南京大屠杀给心灵所带来的无法弥合的永恒创伤,弘扬中华民族面对强暴的不屈精神。作品首先从极弱的力度进入,作曲家以低沉的配器音响营造出阴霾密布的恐怖氛围,以此象征悲剧的前奏;之后,乐队以突然间炸裂开来的“音块”,以猝不及防的态势和炸雷般的力度迸发出来,造成了人间悲剧实际到来后给人带来的惊悚而恐怖的心理创伤。在这样的强弱对比经过以此重复之后,随之而来的是一段具有惶恐、情绪的音乐,这种情绪的力度逐渐聚集,当达到顶点的时候,独奏琵琶进入。出乎预料的是,独奏琵琶的旋法不是哀怨、悲苦、激愤的,而是异乎寻常的低沉、平静的陈述。管弦乐队在平静琵琶声部的背后一如既往地以压抑、悲愤的情绪烘托着琵琶的低声吟唱。在随后出现的两个乐段中,小提琴模仿二胡的音色与琵琶的拨奏相互吟唱着、应和着。在管弦乐队的一段强奏之后,一段富于中国江南民歌特色的舒缓、柔美的旋律由弦乐器演奏出来,这个仿佛从天边飘来的温馨、抒情的旋律,与惨无人寰的暴行格格不入,这正是作曲家的创意之所在:美好的生命惨遭暴力的摧残与毁灭,这本身就具有强烈的戏剧性震撼力。之后,作品进入到宁静、惨淡的氛围之内,伴随着单簧管的呜咽,琵琶继续以主人公的语态讲述着这个悲惨的人间暴行。最后,在近乎死亡的沉寂中,管弦乐队以全奏的形式再度迸发出来,以此表达出作曲家对这个闻所未闻的人间暴行的无比激愤的主体情感,作品就是在这种情绪中结束。将琵琶这件音量比较小的中国弹拨乐器与西方的管弦乐队并置在一起,在创作上需要克服音量的平衡问题和音色的融合问题。作曲家巧妙地将琵琶的音色同管弦乐队乐器的音色进行了必要的调配,譬如:以小提琴模仿二胡的音色与琵琶的音色进行融合,管弦乐队以快速进行的旋法与琵琶的急速进行的拨奏的交替出现,单簧管的喑哑音色与琵琶的低沉吟诵相互交叉进行等,都是这种调配的成功例证。这样做来,音量较弱的琵琶独奏段落不至于被管弦乐队的声浪所遮蔽,管弦乐队反而为琵琶的吟唱起到了戏剧性矛盾冲突的烘托、抒情性情感表现的辅助作用。为琵琶与乐队而作的挽歌《南京啊,南京!》以中西交融的艺术形式、表现主义的艺术手法、现实主义的批判精神,给听众展现出一幅幅暴虐对美丽的摧残、兽性对人性的毁灭的悲惨画面。作品在表现战争的思想性方面,具备了与布里顿的《战争安魂

曲》、勋伯格的《华沙幸存者》和潘德雷茨基的《广岛受难者的挽歌》等作品相当的震撼力。

敢于揭示中国历史上的苦难事件、善于表现中国现实中的美好情感、长于歌颂中国民间传统的质朴风情等,是盛宗亮长期以来新音乐创作的总体艺术风格。立志于弘扬中国新音乐的事业,是作曲家矢志不渝的人生目标。基于此,他长期以来始终都在“做着”自己的“中国梦”,并将这些“梦”以艺术的方式展现出来,回馈于生养他的祖国。祝愿他长此以往都沉溺在自己的“中国梦”境里。

第十节 立足“时代”反“异化”——王宁

王宁(1954~),作曲家,音乐教育家。

1954 年出生于黑龙江省的哈尔滨市。父亲早年曾经在鲁迅艺术学院从事编剧和导演的工作,母亲在剧团的舞美队工作。自幼生长于文艺圈内的王宁,在小学阶段就显露出自己的音乐才华。他经常被老师挑选出来参加学校的文艺演出。“文革”开始以后,王宁被组织安排到黑龙江省肇源县大兴公社同心大队黑脸窝棚二小队“插队落户”。1972 年被“落实政策”返回哈尔滨。之后,开始师从王新民老师学习低音提琴,同时在黑龙江省龙江剧团、黑龙江省歌舞团交响乐队担任乐队演奏员。1975 年考入黑龙江省艺术学校器乐班,同时兼修乐队指挥。在指挥乐队与编写伴奏的过程中,对作曲及其技术理论开始产生了浓厚的兴趣,随即开始自学作曲。之后,便师从当地的马林老师学习作曲,师从陈振坤老师学习和声。1978 年自艺校毕业以后,同年便以优异的成绩考入沈阳音乐学院作曲系。在这里,曾经先后师从张守明、霍存惠教授学习作曲于作曲技术理论。在校期间,创作的主要作品有:女高音与钢琴《月光》、钢琴变奏曲《山歌》、大提琴独奏《新疆畅想曲》、童声合唱《浪船》、弦乐钢琴六重奏《乡村写生》、混声合唱《您好!伟大的祖国》等。1982 年以交响组曲《北方四季》与论文《论旋律形态》作为提交作品,毕业于沈阳音乐学院,并获得学士学位。后进入哈尔滨歌剧院创作室担任专职创作员,开始从事专业音乐创作、研究与民间音乐采集、民歌集成等活动。1985 年考入中央音乐学院作曲系研究生班,师从王树教授攻读配器方

向的硕士学位。硕士论文是:《德彪西的管弦乐法艺术》,硕士作品是:《交响幻想曲》、《单乐章弦乐交响乐》。1987年毕业后进入中国音乐学院作曲系,担任作曲与配器的教学工作。1993年被评选为北京市高等学校优秀青年骨干教师。2000年考入中央音乐学院作曲系,师从吴祖强教授攻读作曲方向的博士学位。王宁现为中国音乐学院作曲系,教授、系主任、多媒体音乐中心主任、院学术委员会委员,兼任中国音乐家协会理事、北京音乐家协会理事、中国电子音乐学会副会长、高等教育学会艺术教育研究会理事、中国电影音乐学会特邀理事等。除了专业创作之外,王宁也深入地进行理论思考。1998年在“台湾世界华裔青年作曲家创作研讨会”发言中,就“中西”、“土洋”等问题发表了自己的“一要二不避”的观点——要个性,不避民族,不避西方。认为:民族是艺术赖以生存的基础,西方是民族发展的需求,以此构成了他自己艺术创作的“一个中心,两个基本点”——以个性为中心,外学西方技术,内习传统文化为基本点。

王宁自20世纪80年代初期开始专业音乐创作,90年代初期步入中国新音乐乐坛,并逐渐成为活跃的作曲家。其主要作品有:交响组曲《北方四季》(1982),《单乐章弦乐交响乐》(1986),为大管弦乐队而作的《第一交响乐》(1987),为箫、二胡与古筝而作的三重奏《国风》(1988,该作于1992年获美国纽约国际民族器乐作曲比赛“长风奖”的第一名),《二胡与乐队的二重奏》(1988,该作于1994年获台湾首届“新原人世界华人作曲大赛”的“协奏曲奖”),为箫与管弦乐队而作的《醉仙》(1989~1990,该作分别在1993年“黑龙杯”全国管弦乐作品大赛与1994年第八届全国音乐作品“交响音乐”评奖中获奖),为长笛、大管与弦乐队而作的《慢板》(1989),为管乐与低音提琴而作的《禅》,为单管乐队而作的《第六感区》,为箫与钢琴而作的《天香引》(1994),为女高音与钢琴而作的《对岸》[发表于《音乐创作》1999年第3期,该作于2000年入选第六届全国艺术节,并在(全国艺术院校艺术歌曲创作大赛中获得创作二等奖)],为大管弦乐队与合唱队而作的《第二交响乐》,为混声合唱队而作的《来自第三极的韵律》,《第一弦乐四重奏“风格对话”》,为大管弦乐队与三个合唱队而作的第三交响乐《呼唤未来》[1999年,该作获“北京庆祝建国50周年文艺作品评奖佳作奖”;“全国第十届音乐作品评奖(交响音乐)优秀作品奖”],为玛林巴而作的《静.COM》(1998),为杜甫诗谱写的童声(或

女声)领唱与合唱的《江村》,为大管弦乐队而作的第一交响前奏曲《时代》(1999),为室内乐队而作的《异化——人类和它们自己 世纪末的祷歌——献给 1999》(1999),为我国第一个阮族乐队而作《水赋三叠》(1999),大型电子音乐与器乐《计算机协奏曲“无极”》(2000~2001),为大型民族管弦乐队与合唱队而作《夔川古韵》(2001,该作于 2002 年 6 月在台湾获“文建会 2002 民族音乐创作奖”大型民族器乐作品奖的第二名与本届比赛大型作品唯一“观众票选大奖”),为民族管弦乐队而作《器龔—I@律动.COM》,为女高音与颤音琴而作《影像》(2002),第二交响前奏曲《新纪元》(2004),为香港中乐团 2005 新年音乐会而作《庆节令》(2004);另外还有《纤夫号子》、《巴洛克风格曲》、《小提琴与乐队》、《长号与乐队》等,以及通俗管弦乐、民族管弦乐作品数十部及其他各类题材体裁作品多部。

创作于 1988 年的为箫、二胡与箏而作的三重奏《国风》,是王宁早期民族器乐创作的代表作之一。作曲家选用了中国民族器乐中的吹、拉、弹三类演奏手法的乐器——箫、二胡、古箏作为艺术构思的表现者。在作品结构上,作曲家借鉴了中国传统隋唐大曲的手法,从“散序”进入,逐渐过渡到“中序”,然后开始“入破”、“袞遍”,在结尾处再现“散序”的乐段。为二胡、古箏设计了非常规的定弦法和非常规的演奏法,试图获得多种新颖的和弦、非常规的调式与非常规的色彩。作曲家试图在作品中探寻中国传统音乐的神采与气韵,并按照现代人的审美情趣进行展示。该作于 1992 年获得美国纽约首届国际民族器乐作曲比赛“长风奖”的第一名。

创作于 1989 至 1990 年间的为箫与管弦乐队而作的《醉中仙》,是一部表现中国悠久的“酒文化”的管弦乐作品。作曲家在《乐曲简介》中这样写道:“自古以来,人类与酒结下了不解之缘,无论是婚丧嫁娶,喜怒哀乐,还是宴客交友,祭祀典礼等,人们都爱以酒为伴。古人便有‘酒逢知己千杯少’的佳句,更有‘借酒消愁愁更愁’的感慨。”^①作品采用再现三部曲式的结构形式写成。慢板的引子部分(1~10 小节)是对音乐背景的营造部分,散漫、优雅的旋律,将听众的想象带入山清水秀、清静优雅的畅饮场景之内。第一部分(11~109 小节)首先由箫奏出作品的主题,

① 王宁:《合璧——王宁音乐作品选》,第 48 页。上海音乐出版社 2004 年 10 月第 1 版。

主题以小二度上行动机为基本特点,在其后的发展中,这个主题被连续切分音、三连音等重音后移等不稳定节拍因素贯穿于始终,形象地刻画了主人公醉眼惺忪、飘然若仙的悠然自得神态。当箫的旋律开始向下进行的时候,管弦乐队以恰如其分的色彩与力度,为这段飘然若仙的箫独奏伴奏着,形象地表现了主人公既逍遥自在,又怅然若失的矛盾心情。在经过一段快板速度的连接段以后,从第 110 小节开始进入到作品快板进行的第二部分。首先由两个形象并行展开:一个是独奏箫与其他乐器结合起来的倚音与跳音并用的快速节律性旋律,一个是由弦乐器演奏的长气息和声线条逐渐上升的背景性“音群”。前者机敏、睿智,后者激越、感慨。将这两个旋律并置进行,较为形象地表现了主人公跌宕起伏的内心世界,也深入地揭示出作品所包含的戏剧性矛盾冲突。当独奏箫与管弦乐队的音响达到高潮的时候,铙钹一声模仿“大笑”的音型加入进来,作品也就随之进入到平静的氛围内。之后,是作品的压缩再现。箫以深沉、忧郁、深思性的旋法,为作品最终画上了句号。琴、箫是中国古代文人雅士普遍钟爱的乐器,作曲家使用箫这件乐器表现古代文人借酒感怀、由酒兴发的情态和内心世界,是较为恰当的。但是,在创作中不可避免的技术性难题就是:箫这件中国传统乐器的音量比较小,一般情况下难以与管弦乐队的音量相匹敌。从乐谱的配器方面看,作曲家较为巧妙地解决了这个问题。显然,这种解决正是对传统协奏曲创作手法的有效超越。

为长笛、大管与弦乐队而作的《慢板》,是作曲家第一部使用序列、集合手法写成的作品,也是作曲家追求单纯音色的作品。作曲家以弦乐队作为长笛、大管的协作者,在弦乐队纯净、丰富的乐队音响上面,附着了两件木管乐器特殊的高音区音色组合。作曲家以数字的比例关系控制节奏进行,用序列和音场手法调节音高组织。以期在较为理性的数理控制中,获得较为鲜活的丰富音响。在声部处理方面,作曲家将长笛、大管的声部先是相互分离开来进行,在后来的发展中逐渐地聚拢、融合在一起;弦乐队作为两件乐器的背景而存在,在弦乐队的旋律走向、声部组合方面采用的是由低而高、由单而繁、自线而面的组织形式。这些手法的使用,都为获得丰富的音响效果、多变的旋法走向提供了充分的可能性。

创作于 1999 年的为大管弦乐队而作的第一交响前奏曲《时代》,是一部确立王宁在国内乐坛上较高知名度的代表性作品。作品为双主题

的变奏与回旋原则并行的四部性结构形式,同时还借鉴了中国传统戏曲曲牌体的单曲反复与主曲循环的结构手法,融合了民族器乐体裁形式中的复合多段体的曲体特征等。作品以带引子的“起承转合”四部性结构形式写成,在引子(1~18小节)中,作品的两个构成材料依次呈现出来:主题材料之一使用了中国民间器乐曲牌〔老八板〕的音素,排钟和长号以四、五度大跳的音程奏出这个主题材料,这个跳进音型代表着昂扬向上的时代精神。从第7小节开始,主题材料之二由三支小号以小二度卡农的形式奏出富于节律动态感的号角性主题,这个主题来自当代社会生活中司空见惯的寻呼机、手机声响,以此象征催人奋进的、喧闹的时代氛围,这个主题材料与“老八板主题”材料一同,汇合成一股股激越、昂扬的时代潮流,整部交响前奏曲由此拉开了序幕。第一部分可以称之为“起”(19~87小节)“老八板主题”由圆号奏出,并做出变形处理,管弦乐队以密集、快速进行的富于动态节律感的形态予以衬托。这个气息悠长、快速进行的乐句,以散体性的结构形态建构起来,在令人激奋的同时,又给人以酣畅淋漓的心理感受。第二部分可以称之为“承”(88~192小节),这是一个具有抒情气息的慢板抒情部分,作曲家以每分钟40拍的速度,展示这个悠长抒情的浪漫性乐段。首先由单簧管与双簧管交替演奏出一个固定的音型,之后乐队以错落有致的结构手法在“老八板主题”上分阶段展开,戏曲音乐〔摇板〕中的“紧拉慢唱”手法也被融入其中。作曲家逐渐地在缓慢抒情的旋律中加入富于节律动感的因素,使之逐渐复杂化,配器也相应地变得丰厚而辉煌,“承”部在高亢激越的气氛中结束。第三部分可以称之为“转”(193~263小节),先从器乐的华彩开始进入,还加入了中国戏曲音乐的“锣鼓经”元素。之后,进入到一个渐强运动的打击乐华彩乐段,在华彩高潮处(220小节)的“任意反复”记号,将这个乐段发展到情绪的顶点。按照中国戏曲观众的习惯,当华彩引出的高潮出现的时候,观众一般都会鼓掌喝彩,预期到听众可能在这里鼓掌,作曲家在总谱的第220小节处写道:“如果听众鼓掌,可作为乐队中的一个声部。但在需要时要让听众的掌声停下来。”^①第三部分的后半部是在“老八板主题”的基础上进行一系列变形与展开的,这个主题被作曲家作为元素处理。主题被分解以后,分别在各个声部上以不同音色、交叉的形

① 王宁:《合璧——王宁音乐作品选》,第48页。

态展现出来。先在木管乐器上呈现,后转到弦乐器上进行。除此之外,还在弦乐器上做出了同一音高上的“微型复调”写作,每个声部在相隔一个音符的距离后进入。之后再在不同的音区以小二度的音程展开模仿进行,使这个主题获得了充分的发展与变化,从而衍生出一系列丰富多彩绮丽音响。第四部分可以称之为“合”(264~325 小节),这是一个具有再现性特征的组成部分。“老八板主题”出现在铜管乐器上。铜管乐器奏出了几个主题的变形,使得音乐的音响材料变得更为丰富多彩,弦乐器也以背景的形式烘托出木管声部的音流。之后,管弦乐队以金鼓齐鸣的声势把作品再一次推向高潮,在辉煌的管弦乐队声浪中,乐队以全奏的形式再一次奏出富于节律动态感的号召性主题,作品也就随之进入尾声部分。第一交响前奏曲《时代》以恢弘的音响、丰富的配器、时代的风貌、民族的语汇、现代的手法、凝练的结构、通俗的风格,为听众勾勒出当代中国昂扬向上的时代精神风貌,成为 21 世纪初期中国人民时代精神风貌的成功表现者。正由于此,该作在美国 MORGAN STANLEY DEAN WITTER 赞助中国交响乐团庆祝建国 50 周年世界华人交响乐作品征集中获奖;在中国艺术研究院音乐研究所举办的庆祝建国 50 周年新作品音乐会研讨会上,此作品被专家认为是“已突破了传统序曲的写作模式,创造了一种新的音乐会序曲的写作风格”,“真正的雅俗共赏的现代作品”^①。2001 年 5 月,《第一交响前奏曲》获中国文联与中国音协主办的首届中国音乐“金钟奖”大型优秀音乐作品的第二名(银奖)。

创作于 2001 年的为大型民族管弦乐队与合唱队而作的《妫川古韵》,是作曲家大型民族器乐作品中的代表作。该作于 2002 年 6 月在台湾获得“文建会 2002 民族音乐创作奖”中的“大型民族器乐作品奖”的第二名与本届比赛大型作品唯一“观众票选大奖”;2003 年 9 月 20 日,由台北国立实验乐团在中正文化中心国家音乐厅首演,瞿春泉指挥;2004 年,在北京国家图书馆音乐厅由中央音乐学院青年民族乐团在“中国音乐学院建院 40 周年庆典音乐会”上演,王甫建指挥。作品的题材取自北京延庆一带的妫川文化遗址、历史传说、古代神话等。全曲由三个乐章组

① 高佳佳:《创新与个性的追求——从〈交响前奏曲〉看王宁的音乐创作》,《人民音乐》2000 年第 10 期。

成:第一乐章《妫河神女》、第二乐章《古崖民居》、第三乐章《阪泉金鼓》。《妫河神女》以箫为主奏乐器,乐队以色彩清新的和声,淡雅、飘逸的配器,丰富多彩的音色,表现了妫河神女的神秘传说。《古崖民居》以古崖民居作为创作想象展开的基础,乐章中采用了三音主题,这个主题只有四度音程,主题具有简练、古朴的艺术气质,整个乐章就围绕这个三音主题展开变奏性的发展。《阪泉金鼓》刻画的是古老的神话传说——炎黄阪泉大战的场景,乐章以人声的呐喊声、乐队的节律声作为表现的主体部分,中部是对战场景象的直接模拟与刻画性的部分,音乐手法以原始、质朴为主。作曲家以历史文化传说为基础,采用民族管弦乐队与合唱队的组合形式,运用传统与现代综合的音乐手法,为听众艺术性地再现出远古时期的音响环境与时代氛围。为了实现这个创作目的,大胆地加入了民族管弦乐器中的一些非常规乐器,诸如:陶埙、洞箫、篪、大喇叭号、笙篥等;为了烘托战争等场景的气氛,还使用了一些不属于乐器类型的器物,诸如:自来水铁管、长帆布、高脚杯等。这些非常规乐器与人声的喊叫声一起,较为准确地再现了原始时期的音响风格,较为形象地表现了古代先民的生活空间。

王宁是一位敢于实验、善于表现的探索型新音乐家。他的第一交响前奏曲《时代》确立了通俗易懂、讴歌现实的现实主义的音乐创作观念;在此基础上,他又以探索试验的精神、批判现实主义的哲学观念,创作出诸如为室内乐队而作的《异化》等作品。这两类作品,确立王宁新音乐创作的两个“端点”,而将“端点”拉得越开的音乐家,其表现空间也就越大,创作类型也就更丰富。故,立足“时代”反“异化”,是王宁新音乐创作的基本人文精神。

第十一节 “中国风情”入管弦——鲍元恺^①

鲍元恺(1944. 1. 4~),作曲家,音乐教育家。祖籍:河北沧州青县。

1944年1月4日出生于北京。1957年开始发表音乐作品,同年考入中央音乐学院附中学习长笛演奏。在何振京老师的民歌课上,鲍元恺

^① 本节书写的文献资料主要来自 1. 作曲家本人提供的平面资料及访谈;2. “鲍元恺网站”。

被丰富多彩的各地民歌深深吸引。1962年在中央音乐学院附中毕业后,同年考入中央音乐学院作曲系,先后师从苏夏、江定仙、陈培勋、杨儒怀等老师,学习作曲与作曲技术理论。1967年于中央音乐学院作曲系毕业,1973年进入天津音乐学院任教。1977年到1989年间,其声乐、管弦乐作品多次获得各类奖项。80年代创作的《四季》、《景颇童谣》、《海之梦》等曾经在国内产生过一定的影响。90年代以来,鲍元恺开始投入到以西方音乐形式展现中国传统音乐的艺术工程——交响音乐系列《中国风》——的创作,首篇《炎黄风情——中国民歌管弦乐组曲》,一经诞生便受到海内外的广泛欢迎,先后在国内外演出300余场。作为一位音乐教育家,鲍元恺从教数十年以来,在海峡两岸教授了近百位作曲学生。在教学活动中,他“以克服心理障碍为起点,以艺术创作实践为主线,以开发创造潜能为目标”的原则,培养了一批蜚声乐坛的作曲家(诸如:伍嘉冀、刘彤、王宪、刘长远等)。后来又提出“以综合大学为依托,以艺术创作为中心,以学兼中西为基础,以开发创造潜能为目标”的音乐艺术教育理念,确立了“建立交叉学科,推动素质教育”的目标。在多所综合大学举办音乐讲座,开展音乐活动。鲍元恺现任天津音乐学院作曲系教授、厦门大学艺术学院特聘教授。先后担任的社会职务有:台湾南华大学人文学院教授、中国华夏文化促进会副会长、中国音协创作委员会副主任、天津市政协常委、中国国民党革命委员会中央委员、中国音乐“金钟奖”音乐创作评委、国际华裔征曲评委、《音乐研究》编委等,同时享受国务院的政府津贴。他的艺术成就多次被中央电视台、《人民日报》、台湾《中国时报》、全美广播电台、《赫尔辛基日报》等国内外各种媒体报道。还先后被美国出版的英文杂志《音乐中国》、台湾出版的杂志《乐览》、香港出版的杂志《华人》等刊物作为封面人物。

鲍元恺的新音乐创作涉及了较为宽广的领域,其中包括交响乐、室内乐、清唱剧、歌曲、舞剧音乐、影视音乐和儿童音乐。1991至2001年的十年间,以西方音乐形式展现中国传统音乐的交响系列《中国风》(*Rhapsody of China*)成为其走向世界的代表作。该系列已在亚洲、欧洲、美洲、非洲和大洋洲的40个国家与地区上演,多次成为北京人民大会堂新年音乐会和维也纳金色大厅音乐会的演出曲目,并由DG、Philips、雨果等多家唱片公司出版唱片。关于这个系列的创意,有

这样一个缘由:北京交响乐团艺术总监谭利华曾在天津音乐学院工作(1982~1990),在此期间鲍元恺的管弦乐、大型声乐、影视音乐作品,均由谭利华指挥演出与录音。1990年夏,已经在北京交响乐团担任常任指挥的谭利华,为满足乐团演出与录音的需要,建议鲍元恺用中国各地的民歌旋律创作一套雅俗共赏的管弦乐组曲。鲍元恺便于同年11月完成《炎黄风情》的第一组套曲《中国民歌主题24首管弦乐曲》。作品获得成功以后的1994年春,时任台湾省立交响乐团指挥的陈澄雄向鲍元恺提出:“台湾是中国的一部分,你的《中国风》当中不能没有台湾民歌。”当年10月,作曲家便开始构思,台湾“省交”资料室孙新财寄来了台湾民歌的乐谱和音响资料。1995年,深入台湾的山区、渔港,直接了解台湾的闽南系民歌、客家系民歌和原住民民歌。1995年秋,根据搜集的台湾民歌和台湾其他民间音乐素材,完成了八首管弦乐曲,陈澄雄从中选择四首乐曲,组成《台乡清韵》一章,纳入了《炎黄风情》的音乐会节目单,成为《炎黄风情》管弦乐队小品系列的组成部分。

《炎黄风情》^①之一《燕赵故事》由四首具有河北民间风情的管弦乐小曲组成:第一首《小白菜》是作曲家根据自己在童年听到的第一首民歌的旋律创作而成的。歌曲表现了一个丧母的孤女在忍受着继母虐待的同时,仍然满怀着对生母的深切怀念。这段音乐以再现三段体的结构形式写成。在呈示段中,作曲家以民歌凄婉的旋律为基础,以加强音器的第一、二小提琴的卡农进行,表现主人公对亡母亲情的眷恋。对比性中段的旋律根据河北民歌《哭五更》的音乐材料创作而成,由第一小提琴以低沉、压抑的音色和级进的旋法呈现出来,既是对亡母葬礼的回顾,也是对自己未来悲惨命运的展望。作曲家在这里以调性游离的手法表现这种艺术氛围。再现段又回到《小白菜》的旋律进行之上,小提琴以富于虚幻色彩的音响营造了孤女沉溺于梦境以求获得解脱的意境。第二首《小放牛》的原始材料是一首在燕赵地区普遍流行的歌舞曲,作曲家采用非再现二段体的结构形式写成。歌舞曲表现了这样一个有趣的场景:一位村姑向牧童问路,牧童作为指路的条件以“赵州石桥什么人修?玉石栏杆什么人留?什么人骑驴桥上走?什么人推车轧了一道沟?”一连串问题请村姑回答。美丽聪颖的村姑对此全部给予了回答,他们你来我往、

① 《炎黄风情》系列作品的内容及其解说,取自作曲家本人提供的节目单。

相映成趣。管弦乐队用音色对比的手法表现这种富于生活情趣的场景，牧童和村姑的形象分别以木管乐器和弦乐器来“扮演”。最后，管弦乐队以全奏为这个趣味盎然的音乐画上了句号。第三首《茉莉花》是作曲家根据河北沧州地区的《茉莉花》的旋律材料改编创作而成的管弦乐小曲。在调性布局方面，作曲家借鉴传统音乐中常用的“鱼咬尾”手法，使得整体结构紧凑、简练；在主题材料的使用上，作曲家简化了原始材料中的装饰音和变化复杂的节奏型，使之适应管弦乐队的演奏。首先由小提琴、中提琴依次演奏《茉莉花》，每次呈现的时候，都融入了不同的情感内涵。之后又加入了一个新材料，当新材料与《茉莉花》以复调的形式呈现出来的时候，音乐演变成爱的颂歌。最后音乐在沉吟的氛围中结束。采用再现复合二部曲式写成的第四首《对花》，其A部主题的材料来自河北沧州民歌《反对花》发展而成的《献花》。“对花”是传统民歌中常用的体裁与题材形式，按照时令、节序的顺序，以问答的方式对唱花名：“春季里来什么花儿开？春季里开的是迎春花……”旋律建立在附点与切分节奏之上，音乐热闹欢快、趣味盎然。慢板的中部原是手执竹板击节入场的女子表演的“落子”舞蹈场面，音乐材料来自沧州民歌《放风筝》。长笛奏出的主题建立在G宫调式上，二次出现的时候转为 $\flat E$ 宫调式。音乐主题在反复呈现的过程中逐渐转化为热烈的情绪，音乐在欢快的再现旋律中结束。

《炎黄风情》之二《云岭素描》由四首云南民间风情的管弦乐小曲组成：第一首《小河淌水》根据同名民歌的旋律改编创作而成。原民歌是一首情景交融、感人至深的情歌：“月亮出来亮汪汪，想起我的阿哥在深山，哥像月亮天上走，山下小河淌水清悠悠。”作曲家有机地借鉴印象主义音乐的表现手法，以原歌词的意境为基础，用弦乐器高音区的虚幻音响表现月光婆娑，用钢琴、竖琴、钢片琴的叮咚音响模拟流水潺潺。富于牧歌情趣的英国管和晶莹剔透的长笛，先后吟唱出《小河淌水》的主题旋律。以民歌特性音调构成的四度叠置和弦，成为该段音乐的纵向声部组合手法。当这个单一主题构成的变奏性结构发展到全体弦乐的齐奏时，大管与低音提琴以速度放慢一倍的同一旋律，深沉地迎合着这个真挚的主题，把男女炽烈的爱情氛围营造得美轮美奂。以再现三段体结构形式写成的第二首《放马山歌》，是根据流传全国的同名云南民歌的旋律改编创作而成的。作品言简意赅地表现了放马人豪放、爽朗、奔放的性格：“正

月放马正月正,赶起马来登路程;二月放马百草发,小马吃草顺山爬……”音乐主题由上下两个乐句组成,第二乐句是第一乐句的变化再现。作曲家以打击乐器、小提琴滑奏,模拟马铃、马蹄、马鞭声和放马人的吆喝声。中段插入了另一首云南民歌《赶马调》,舒缓、悠长的中段音乐,是放马人丰富内心世界的写照。第二首《雨不洒花花不红》也是一首云南地区的情歌:“哥是天上一条龙,妹是地上花一蓬,龙不翻身不下雨,雨不洒花花不红。”作曲家以象征雨滴节律的三连音音型贯穿全曲,以此营造典型环境。之后歌曲主题由不同的乐器组合分三次呈现出米:首先由低沉的大管与抒情的双簧管依次奏出主题旋律,象征着阿哥与阿妹的对唱;第二次呈现主题的时候,由明亮的短笛与优雅的单簧管以齐奏的形式奏出,竖琴与弦乐器予以伴奏;第三次呈现主题的时候音乐也随之进入高潮,高中音弦乐器、木管乐器以合奏的形式深情地演绎着这种人间情爱,音乐以一个持续的长音结束。第四首《猜调》原是一首幽默、诙谐的云南童谣,这是以“绕口令”节奏即兴组成的快速十六分音符连续进行的对话式童谣。这个艺术形式形象地表现了姐妹之间问答对歌的童真情趣:“小乖乖来小乖乖,我们说给你们猜:什么长,长上天? 哪样长,海中间? 什么长长街前卖嘛? 哪样长长妹跟前?”“……银河长,长上天;莲藕长,海中间;米线长长街前卖,丝线长长妹跟前。”该段音乐有弦乐队版本和管弦乐队版本两种形式(两种形式均以再现三段体的结构形式写成)。在管弦乐队版本中,A部以木管乐器的明亮音色和弦乐拨奏的轻快节奏,表现出戏谑的气氛。B部引入另一首云南民歌《安宁州》的旋律,与之形成对比。

《炎黄风情》之三《黄土悲欢》是根据西北地区的民歌素材创作而成的:第一首《女娃担水》是根据表现农村女子苦难生活的陕北民歌改编创作而成的,作品采用变奏手法与体裁写成。原民歌由四乐句组成,悲凉高亢的风格建立在宽音域的基础之上。作曲家以变奏曲中常用的模进、倒影、减缩、转调等基本发展手法,十次变奏对这首民歌的基本风格作出了全面的发展,将担水女娃的悲苦命运栩栩如生地展现在听众面前。第二首《夫妻逗趣》原是流传于西北地区一首夫妻逗乐的对唱歌曲:“说你呀,邋遢呀,真邋(一得)遢呀,头上的金丝(么)乱(呀)如麻呀,娃他妈!”原民歌由上下两个乐段组成,管弦乐曲也由两个乐段组成。为了增强地域性风格,作曲家加入了三弦和板胡,以它们的特性音色代表嬉戏夫妻

的形象。为了营造谐谑氛围,作曲家还加入了中国打击乐器小堂锣、板鼓和西方的钢琴。第三首《走绛州》是根据流行于山陕地区的同名民歌改编而成的,原民歌又名《一根扁担》。为了增加地域的色彩性,作曲家加入了板胡。主奏板胡轻松愉快的旋律进行建立在四、五度跳进的基础上,这个音型与小提琴的固定伴奏音型组合在一起,形象地刻画了农夫肩上扁担上下颠动的艺术形象。板胡与单簧管、小号、钢琴相映成趣,形象地表现了西北地区农村青年人的蓬勃朝气和豪爽性格。第四首《蓝花花》是根据诞生于陕北地区,流传于全国的同名叙事歌曲改编而成的。原民歌控诉了传统包办婚姻对自由爱情的摧残和女主人公蓝花花的悲惨命运。在前奏中,由定音鼓和弦乐器从 pp 到 f 的力度,奏出富于悲剧色彩的主导动机。之后,加入木管与铜管乐器。A部主题的两次陈述,分别由柔美的双簧管和热情的大提琴呈示,表现了蓝花花和她的情人对未来甜蜜爱情的憧憬与渴望。第三次陈述的时候,由长笛、单簧管、小提琴、中提琴演奏,音乐的情绪开始变得激动与不安。B部开始以暴戾的铜管音色和弦乐的抗争音型,表现了主人公蓝花花的奋起反抗。随着定音鼓和大锣的轰鸣,预示了悲剧性的结局。乐曲结尾,小提琴与定音鼓沉闷地奏出蓝花花主题,象征着后人的不尽感叹与祝福。

《炎黄风情》之四《巴蜀山歌》是根据西南地区的民歌素材改编创作而成的:第一首《槐花几时开》是一首流传广泛的爱情题材的四川民歌,歌曲表现了情窦初开少女渴望情哥哥出现内省情感:“高高山上一树槐,手把栏杆望郎来,娘问女儿望啥子哟,我望槐花几时开。”作曲家按照原民歌的旋法,以山歌式的自由结构手法创作了这部管弦乐曲。由双簧管、圆号、弦乐、长笛、英国管依次演奏这首山歌的优美旋律,和声以对比调性、高置和弦、大七和弦等手法进行环境的营造与衬托。第二首《黄杨扁担》是一首四川秀山花灯调,歌曲表现了小伙子挑担到酉州送米,却兴致勃勃地观察酉州姑娘梳头打扮的情景:“黄杨扁担软溜溜哇(姐里哈里呀),挑一担白米下酉州哇(姐呀姐呀),下酉州哇(哥里哈里呀)。”幽默、风趣的原民歌,再辅以四川地方风味的衬词,使得歌词幽默感更为突出。作品以再现三段体的结构形式写成,作曲家在作品中以充满动力感的节奏型贯穿作品始终。A段三次呈现主题,管弦乐队的全奏刻画了男主人公彪悍的人物形象。B段选用了另一首山歌式的二重唱,乐段刻画了年轻挑夫休憩时悠然自得的艺术形象。A¹段是对A段的再现。第三首

《绣荷包》是中国民歌中常见的题材,在《绣荷包》中又以四川、山西和云南的三首流传最广。荷包是旧时的农村男人系于腰间用以装钱和零星物品的布袋,由于通常这个物件均由女性缝制,所以旧时的女子常以荷包作为定情物赠与自己的有情人。作品表现了少女为自己的情人绣制荷包时幸福、羞涩、渴望与憧憬等复杂的心理世界。民歌由上下两个乐句组成,旋法以级进为主。乐曲从弦乐四重奏开始,由第一小提琴奏出主题,其他弦乐器进行长音的衬托。之后由木管声部承担,竖琴偶尔插入装饰性滑奏和长笛的华彩乐句,以此刻画姑娘手中的飞针走线。中段由 $\flat D$ 宫调开始进入,由两部长笛演奏主题,单簧管与大管做出长音衬托,竖琴的滑奏也会间插进来。第三段转到E宫调式上,在经过木管与低音弦乐器的模进以后,又回到了 $\flat D$ 宫调。第四首《太阳出来喜洋洋》是一首爽朗、明快的四川儿童上山砍柴时演唱的山歌:“太阳出来喜洋洋,挑起扁担上山岗,手中拿把开山斧,不怕虎豹和豺狼。”原民歌短小精悍、形象鲜明、结构紧凑。管弦乐曲也继承了这种结构特点和艺术风格,在主题6次呈现过程中,作曲家以不同的乐器组合形式,充分地展现主题的内在艺术气质。在主题的演绎过程中,乐队以全奏的形式贯穿全曲。弦乐器由开始的含蓄、幽默发展为豪情满怀,铜管乐器则以粗犷的、富于生命力的喧嚣展现主题的艺术能量。

《炎黄风情》之五《江南雨丝》是根据江浙地区的民歌素材创作而成的:第一首《无锡景》以江南小调《无锡景》为基础创作而成。歌曲唱道“天下第二泉,惠山脚半边,泉水碧清,茶叶泡香片,锡山相对惠泉山,山脚下,两半边,开个泥佛店。”原民歌的旋法以级进为主,管弦乐曲建立在再现二部曲式上,主题首先由第一小提琴徐缓奏出,竖琴以分解和弦的手法予以衬托,以此营造江南水乡的典型环境。主题的第二次呈现由英国管担任,还由竖琴伴奏,并加入了钟琴的晶莹音响。第三次呈现由A宫转到C宫上进行,第一圆号与大提琴以对位的形式与之呼应。B部是对前面A部的变化再现。第二首《杨柳青》是一首欢快活泼的扬州小调。“杨柳青”是原民歌中的衬词,并无特别含义。这首说唱风格小调的歌词不固定,演唱者在演唱过程中可以即兴填入诙谐、风趣、欢快风格的歌词。全曲以弦乐队的拨奏呈现出来,首先由两个声部的拨奏进入,随着音乐的发展逐步转入全体弦乐队的拨弦合奏。在这里作曲家以弦乐器的拨奏手法模拟民间打击乐的锣鼓节奏,形象地刻画了主人公俏皮的

性格和欢乐的场景。第三首《拔根芦柴花》是根据苏北地区的田秧山歌改编创作的。“拔根芦柴花”系原曲的衬句。原歌唱道：“白米饭好吃要把秧来栽，鲜鱼汤好喝要把网来拈……”作品以两段体的结构形式写成。在长笛、小提琴、木琴齐奏的引子之后，钢琴、长笛的依次演奏将田秧山歌的轻快旋律呈现出来，弦乐器以拨奏、板鼓以清亮的节奏型予以伴奏。第四首《紫竹调》原是一首流行于苏州的市井爱情小调，后发展演变成沪剧曲牌。歌词也随之演变成一首富于韵味的情歌：“一根紫竹直苗苗，送与哥哥做管箫，箫儿对着口，口儿对着箫，箫中吹出开花调。问哥哥，这管箫儿好不好？”原民歌共有六个乐句，前四句为宫调式，后两句为羽调式。为了突出江南地区的民间音乐韵味，作曲家加入了二胡与曲笛。作品采用再现二部曲式的结构形式写成，A部以弦乐器、二胡、琵琶、曲笛依次演奏旋律，竖琴以晶莹的琶音与之应和，营造出江南丝竹的艺术氛围。A¹部是对A部的变化再现，尾声再现原民歌的最后一个乐句，作品在悠长的弦乐长音中结束。

《炎黄风情》之六《太行春秋》是根据西北高原地区的民歌素材创作而成的：第一首《走西口》讲述的是过去生活在黄土高原贫瘠地区的人们背井离乡，到口外谋生的故事。这种歌曲广泛流行于山西、陕西的北部和内蒙古西部。《走西口》的内容都是表现颠沛流离、妻离子散的人间悲苦，但是音乐的曲调却有很大差异。作曲家在这里采用了山西小调的旋律：“哥哥你走西口，小妹妹我实难留，手拉着哥哥的手，一直送到小村口。”乐曲采用再现三部曲式的结构形式写成，在3小节的引子之后直接进入A段，A段主题分别由第一小提琴、大提琴呈现出来，如泣如诉的旋律给人以骨肉分离的悲伤感受。B段以复调手法写成，以此刻画人物的内心世界。A¹段是对A段的再现，在弦乐组分解和弦的伴奏下，第一小提琴在高音区再度奏出《走西口》的主题，第二小提琴予以应合。全曲就在这种悲凉的氛围中结束。第二首《闹元宵》原是一首欢腾热烈的山西民歌，它是广泛流传于晋中地区“祁太秧歌”中的传统曲目。歌曲表现了元宵之夜人们喜庆的心情：“正月十五闹元宵，太原城里好热闹，这一边灯耍龙摆尾，那一边秧歌扭得好。”作品采用再现三段体的结构形式写成，铜管和唢呐演奏的引子加入了民间打击乐器，喧闹的音响拉开了元宵晚会的序幕。A段发展了这种热闹、欢腾的气氛。B段是一个抒情性的对比乐段，采用《绣荷包》的旋律，歌中唱道：“初一到十五，十五的月

儿高,那春风吹动杨呀杨柳梢。”作曲家在此试图表现“每逢佳节倍思亲”的传统民族心理。A¹段是对A段的再现部分,尾声以堂鼓、堂锣的击奏为全曲画上了句号。第二首《爬山调》原是一首流行于山西河曲和内蒙古武川一带的“山曲”,它也是“山歌”的一种,与陕北的“信天游”相近,都是以散板式的上下句结构展开,内容也是以爱情题材为主。作品采用再现三段体的结构形式写成,A、A¹段的“爬山调”是《阳婆里抱柴瞭哥哥》。音乐主题首先由双簧管以悠扬、虚幻的音型奏出,小提琴、中提琴以长音衬托;之后,主题由圆号演奏,音乐空旷、深远,木管乐器予以伴奏。B段引入了另一首“爬山调”材料,主题先由中提琴与大提琴齐奏,长笛以下行的音型予以衬托;之后主题以复调的手法由双簧管与大提琴作卡农进行。第四首《看秧歌》是根据北方地区民间秧歌的素材创作而成的。“秧歌”是北方农村流行的一种且歌且舞的民间歌舞形式,山西的秧歌以晋中地区的“祁太秧歌”最为著名。祁太秧歌产生在祁县、太谷一带,以叙事歌曲和短剧为主。作曲家在这里使用的《看秧歌》,就是“祁太秧歌”中的代表性曲目。作品描述了一对姐妹结伴到邻村看舞秧歌的情景。为了营造民间“舞秧歌”习俗喧闹、炽热的场景,作曲家在较为庞大的管弦乐队的基础上,加入了大堂鼓、小堂鼓、铙、堂锣、板鼓等民间打击乐器。在前奏中,管弦乐队与中国打击乐队展开了一场竞奏,频繁转换的拍子($\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{2}{4}$)为这种喧闹气氛提供了节奏基础。之后,作曲家以自己丰富的管弦乐队配器手法,将音乐的情绪逐渐地推到高潮迭起的境地。

在管弦乐小品系列获得成功以后,从进入新世纪开始,鲍元恺便开始拓展自己的创作领域,往大型音乐形式的创作领域推进。其中的代表性成果就是以京剧的昆腔、曲牌、二黄、西皮作为基础音调,在创作上大量使用传统复调技术,吸收现代音乐技法,采用繁复的调性对置和多调性手法创作而成的《京剧交响曲》(第三)^①和根据同名歌剧创作的交响清唱剧《江姐》。《京剧交响曲》(第三)由四个乐章组成:《生》、《旦》、《净》、《丑》。作曲家在交响曲中没有使用京剧音乐必需的“三大件”乐器,也没有使用人声唱腔,而是将京剧的音乐材料转交给管弦乐队来演绎,并力求“神似而不求形似”^②。在涉及交响曲的旋律时,按照以

① 鲍元恺:《京剧交响曲》总谱,人民音乐出版社2008年出版。

② 王崇刚:《西乐为体 中乐为用——作曲家鲍元恺谈他的〈京剧交响曲〉》,《音乐爱好者》2007年第8期。

下五种做法：“(1)引用原有京剧唱腔或过门的旋律作为基础,使用西方器乐音乐的倒影、逆行、分裂、模进等手段将其展开……(2)对原型旋律进行改造,使之适应交响曲的结构。(3)创作一个器乐化的不间断旋律作为主题,将完整引用的京剧唱腔旋律作为对题,形成对比二声部对位,淡化原来唱腔的间断性和方整性。(4)依据音乐结构的要求和自己对京剧音乐的感性记忆,重新创作新的旋律。(5)适当加重昆曲的比例。”^①作曲家在交响清唱剧《江姐》中保留了原歌剧的主要唱段的旋律,将原来以叙述为主体、以人物矛盾冲突为线索的戏剧体裁,更改为以抒情和刻画心理活动为主体的音乐体裁。鲍元恺在音乐方面做了如下几方面的调整:(1)突出音乐的表现力,删除歌剧中对白部分以及第四场;(2)将序幕加七场的戏剧结构,改编成序曲和四个乐章组成的清唱剧结构,把江姐的四个唱段作为四个乐章的基础;(3)发挥管弦乐队的优势,表现人物的精神世界;(4)运用“主导动机”手法,增加作品的统一性,戏剧矛盾的简洁化;(5)突出合唱队的艺术表现作用;(6)对歌剧中的唱段进行丰富的器乐化编配,以获得丰富的音色变化和立体的音响空间等。

鲍元恺以其民族化的努力、现代化的实践,将中国传统民歌的现代化诠释作为自己艺术人生的起点和归宿。“中国风”的系列成果以通俗易懂的音乐语言、雅俗共赏的艺术形式,为西方管弦乐形式的中国化、中国传统民歌的现代化,做出了成功的探索。此可谓“中国风情”入管弦。

第十二节 乐舞诗歌颂“慧光”——姚盛昌

姚盛昌(1950.3~),作曲家,音乐理论家、教育家、社会活动家。浙江海宁人。

1950年3月,姚盛昌出生于浙江海宁。1969年6月,作为知识青年,从海宁一中到内蒙古生产建设兵团劳动。1973年10月,考入天津音乐学院理论作曲系。1977年9月,毕业于天津音乐学院理论作曲系,并留校任教。1978年4月至1980年7月期间,师从中央音乐学院杜鸣心教授学习作曲。1979年9月至1981年8月,考入天津音乐学院研究

^① 王崇刚:《西乐为体 中乐为用——作曲家鲍元恺谈他的〈京剧交响曲〉》,《音乐爱好者》2007年第8期。

生班。1982年9月至1984年7月,师从许勇三教授攻读硕士学位研究生,同时师从中央音乐学院萧淑娴教授学习高级复调。1982年9月至1985年初,继续师从杜鸣心教授学习作曲和总谱读法。1985年6月28日,通过研究生毕业论文,获文学硕士学位后留校任教。1992年12月,担任作曲系副主任。1993年1月,获国务院特殊津贴。1994年5月,担任作曲系主任。1995年11月,担任天津音乐学院副院长。1997年8月,担任天津音乐学院院长。作为一位音乐教育家,姚盛昌先后在天津音乐学院担任作曲、现代和声技法的理论和实践、现代作品分析研讨、视唱练耳等本科与研究生课程的教学工作。在音乐理论研究领域,撰写了数十篇音乐理论研究论文,其中以《论巴托克〈两架钢琴与打击乐的奏鸣曲〉》(1980)、《巴托克线式对位的和声基础》(1980)、《1600年前欧洲多声音乐发展概况》(1983)、《论勋伯格的自由无调性和声》(1985)、《爱略特·卡特音响结构中的时间和空间》(1986)、《风格与概念——关于爱略特·卡特的札记》(第一届美国音乐研讨会,济南)等为代表。音乐理论译著有:《20世纪作曲手法的材料》(与陈世宾合译,1982)、《新的音乐源泉》(考威尔,1987)、《记谱法的试验》(帕奇,1987)、《表现主义与美国音乐》(卡特,1987)等。

在数十年的音乐创作生涯中,姚盛昌创作了100余部各类体裁的新音乐作品,50余部影视音乐作品。其中具有影响力的新音乐作品主要有:交响诗《曙光》(1977),钢琴变奏曲(1978),钢琴前奏曲四首(1978),A大调大提琴奏鸣曲(1979),二胡、钢琴、打击乐的幻想曲《离骚》(1981),木管三重奏《复调变奏曲组曲》(1983),合唱《我们心中的旗帜》(1983),为弦乐队的幻想赋格曲(1984),琵琶协奏曲《渤海三章》(1984),管弦乐狂想曲(1984),三弦和打击乐的二重奏两首(1985),三乐章的弦乐四重奏(1985),歌曲《诗经三首》(1986),小提琴协奏曲(1986),琵琶等九种声音的重奏《茫》(1986),箏和八件民族乐器及打击乐《吟》(1986),竹笛和五件丝弦乐器《朴》(1986),二胡与三组五重奏《向麦考利夫致敬》(1987),钢琴和乐队曲三首(1987,为中国轻音乐团而写),三重奏(1987),小提琴、管乐器和打击乐的协奏曲(1988),小提琴与钢琴《音诗》(1988),钢琴弦乐五重奏(1988),女高音独唱《清明》(1988),大型歌舞音乐《唐宋风韵》三、五场(与冯国林合作,1989),竹笛和钢琴、弦乐的六重

奏《小狂想曲》(1989),《耕耘禅曲》(1989),六幕歌剧《延水河畔的歌声》(1990),第一交响曲《四首短诗的回声》(1989),钢琴三重奏《二泉映月》(1990),交响合唱《好一片杨柳青》(1991),舞蹈音乐《开元舞典》(1991),舞蹈音乐《战火中的青春》(1992),琵琶与管弦乐队《塞上曲》(1992),钢琴弦乐五重奏《我是一棵酸枣树》、《金瓶似的小山》(1992),大扬琴与管弦乐队《到唐招提寺去》(1992),笙、弹拨乐和打击乐《龙飞凤舞》(1992),交响合唱之一《愚公移山》(1993),琵琶独奏《凌波仙》(1993),笛子 and 大型民族管弦乐队的协奏曲《西域狂想》(1993),管子和管弦乐队《行道章》(1993),古筝、长笛、定音鼓和弦乐队《洛神》(1993),交响音乐史诗《东方慧光》(1993),无伴奏合唱《阳关三叠》(1993),领唱与合唱《和平没有国境》(1994),琵琶独奏《叙事曲》(1994),古筝和大提琴的二重奏(1994),交响合唱《中国神话四首》(1994),五重奏《胡旋》,为弦乐队、打击乐和男中音的《纪念柱》(1995),大提琴与钢琴曲《思想枝》(1995),大提琴与钢琴曲《月月按》、《天黑黑》(1995),《海河之春》(1996),古筝和多种民族乐器的二重奏五首(1997),琵琶和民族管弦乐队《月儿高》(1997),琵琶协奏曲《唐韵》(1998),民乐合奏《颂》(1999),六重奏《云之南》(2000),男高音和钢琴《唐绝句三首》(2001),为巴扬、大提琴、琵琶、女高音而作《望见长城的星空》(2003),为巴扬写的《帕萨卡里亚》(2005),为独奏长笛写的《回声之二——读李凌答苏武书》(2005)等。

影响较大的戏剧、影视音乐作品主要有:话剧《她》(1979),话剧《阿Q正传》(1981),话剧《凯旋号船长》(1983),话剧《无言的河流》(1985),电视剧《生者与死者》(1988),电视连续剧《乔迁》(1989),电视剧《一介草民》(1989),话剧《唐明皇与杨贵妃》(1989),电视剧《护航》(1991),电视剧《于方舟》(1991),电视剧《检察官》(1991),电视剧《消逝的山村》(1991),电视剧《裸根》(1991),电视剧《亲情》主题歌与配乐(1992),电影《杨贵妃》插曲与配乐(与王宪合作,1992),电视连续剧《唐明皇》(1992),电影《启明星》(1992),电视剧《依旧小院人家》(1993),电视剧《跨越》(1993),电视剧《恋路》(1993),电视剧《邮王之死》(1989),电视剧《遥远的青山》(1994),电视剧《车向太阳行》(1994),电视剧《遗案》(1995),电视剧《邓颖超和她的妈妈》(1995),电视剧《哥俩好》(1995),电视剧《核桃哨》(1996),电视剧《汉武帝》(1996),电视剧《上饶集中营》(1997),电视片《一样的根,一样的情》(1997),电视剧《海事法官》主题歌

与配乐(1997),电视剧《百年风流》(1998),电视剧《与周恩来同窗的岁月》(1998),电视剧《铁血英才刘伯坚》(1998),电视剧《刘少奇 1949 年在天津》(1998),电视片《海河情韵》(1998),电视剧《庄稼院的红辣椒》(1999),电视剧《江湖笑面人》(2000),电视剧《孔雀树》(2002),话剧《为你喝彩》(2003),电视剧《以爱的名义》(2004),话剧《芳草碧连天》(2006)等。

作品获得的各类奖项主要有:第四、五届“鲁迅文艺奖”,全军会演一等奖(1992),第十届广播电视“飞天奖”,戏剧艺术“金鹰奖”,第 13 届电视艺术“飞天奖”特别奖和优秀音乐奖(1993),首届“银屏奖”(1993),中宣部“五个一工程奖”(1996),文化部“文华奖”(2003)等。

完成于 1989 年的第一交响曲《四首短诗的回声》,是以唐朝著名诗人李白的四首七言绝句诗为灵感来源,创作出来的一部交响乐作品。该作也是中国新音乐历史上为数不多的以唐诗为创作素材的交响乐作品。唐诗宋词是作曲家长期以来的挚爱,他试图以音乐的方式表现唐诗的意境,以及这些名作在作曲家心中产生的回想,也意欲表达中国人的精神气质和人文关怀。这部交响乐采用传统的四乐章结构形式构成,为了体现每个乐章的意境,分别以李白的四首七绝诗的第一句作为标题,以意气风发,深沉蕴藉,哀伤凄厉,明艳飘逸四种情怀体现了作曲家对李白名篇中精神气质的透视和把握。第一乐章《朝辞白帝彩云间》(347 小节)取义于李白的《送孟浩然之广陵》:“朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还,两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山。”在圆号齐奏声中,引入长江三峡两岸险峻山势描写的乐段;从第 33 小节开始,乐队转而以快速进行的快板刻画“轻舟”漂流、猿声闪过的情景。为此,长笛以快速进行的飘逸音型表现这种顺流而下、一泻千里的畅适快感,其他木管乐器与弦乐器随声附和。从第 89 小节开始,乐队由描绘性的旋法转为深情歌唱,木管乐器以悠长的旋法歌颂着长江两岸的人间美景、抒发着艺术家的内心感受。从第 118 小节开始,管弦乐队以爆炸性的音响、交错进行的节律,刻画出让长江漂流中遇到的湍急暗流和汹涌大浪;当险况相对平静下来的时候,从第 172 小节开始,二度惊险又出现了,但是主人公在这里已经不再惊恐,而是以平和欣赏的心境看待这种艰险。第一乐章就是在这种自然险境的刻画和主人公闲庭信步内心表现的状态中结束。乐章既是对李白诗意的再现,又是对作曲家自己心中诗境的表现。第二乐章《谁家玉笛

暗飞声》(114 小节)的原诗如下:“谁家玉笛暗飞声,散入春风满洛城,此夜曲中闻折柳,何人不起故园情。”作曲家在这里以象征主义的艺术手法表现这种意境,飘忽不定的音流细腻而又色彩斑斓,长笛以断续进行的旋法象征着“玉笛暗飞声”。为了刻画这种浪漫的又有几分虚幻的艺术氛围,作曲家借鉴了表现主义的音乐手法,配器与和声在符合艺术氛围要求的同时,又较为自然、贴切。第三乐章《洞庭西望楚江分》(95 小节)的原诗如下:“洞庭西望楚江分,水尽南天不见云,日落长沙秋色远,不知何处吊湘君?”这个乐章表现的是世人触景生情、慨然长叹的情怀。弦乐器的拨奏与管乐器的断音交错进行,形象地塑造了诗人内心深处的波动;在板鼓密集的敲击声后,从第 13 小节开始,弦乐队奏出了慨然长叹的“吟叹”主题,铜管乐器以冷峻的和声音响回应着这种吟叹,以此表现诗人悸动不已的情感世界。弦乐与管乐再度交替进行,作为吟叹主题再现的连接部分。乐章就是在这种一唱三叹、无限感伤的情感氛围中发展着、流动着。揭示了时间流动、空间变异给现实人生丰富变化,给艺术家内心带来的无限感慨。第四乐章《日照香炉生紫烟》(304 小节)的原诗如下:“日照香炉生紫烟,遥看瀑布挂前川,飞流直下三千尺,疑是银河落九天。”首先(1~62 小节),是对氤氲水气漫天飞舞的自然景观的刻画与表现的部分,欧洲印象主义的音乐手法在这里获得了充分的运用。从第 63 小节开始,乐章进入一个抒情的赋格部分;之后,英国管从第 113 小节开始富于田园风情地吟唱着大自然的美好景致,抒发着艺术家对美好景致流露出来的爱恋情感;陈述以后,木管乐器以形态各异的旋法与之形成互动关系,并将这种情形发展到更高的境界。作曲家调动一切可以利用的音乐语言和艺术手法,为营造“飞流直下三千尺,疑是银河落九天”的艺术氛围。在竖琴声中,乐章由描绘性的语言转为歌颂式的旋法;从第 275 小节开始,以快速进行的快板速度,酣畅淋漓地结束了全曲。第一交响曲《四首短诗的回声》,是作曲家灵活地运用西方创作手法表现民族意识的新探索的成果。从艺术特征上看,中国古代的诗词歌赋与音乐的关系最近。以它们作为创作题材,无疑是需要深厚的传统文学修养和敏锐的艺术哲学悟性的。

创作于 1993 年的为箏、两支长笛、铝板钟琴、定音鼓和弦乐队而作的《洛神》,是曲作者读《洛神赋》后,感其深意,遗怀想象,随即怅然成曲。作品表现了洛神“翩若惊鸿,宛若游龙,荣曜秋菊,华茂青松”的形象。作

品建立在回旋曲式的结构形式之上,作曲家在突出古筝的特有表现手法和技巧的同时,还使用了 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 等各异的复杂节奏交替组合。作品的主部首先由古筝以悠然、清丽的下行节律呈现出来,在弦乐器以颤音的形式作出再度呈示以后,从第40小节开始引出古筝具有优雅、端庄气质的第一插部;在经过弦乐等形态各异的接续以后,由古筝将这个插部的主题再现出来,并由乐队予以充分地展开与发展。从第107小节开始,主部主题再度呈现出来;之后便进入到欢快、活泼的第二插部,频繁变化的节拍、迅速进行的音乐旋律、变化莫测的旋律节律,从另一个侧面表现了洛神的精神世界。之后,由二胡首先奏出第一插部的主题,再由古筝予以应和;最后,主部主题再度由独奏的古筝以缓慢、幽静的态势呈现出来,作品就在这种艺术氛围内结束。在乐队配器组合方面、音乐旋律方面,作曲家都做出了较为成功的尝试。这些都使得《洛神》在优美、流畅的旋律进行之中,洋溢着轻盈、亮丽的风采;在传统、优雅的音乐手法之内,呈现出新颖、独特的艺术格调。

创作于1993年的大型交响音乐史诗《东方慧光》,是20世纪中国新音乐史上第一部佛教题材的大型作品。该作于1994年5月28日在北京音乐厅上演,1995年8月经过修改后,《东方慧光》开始在世界范围内巡回公演。以交响音乐的形式把弘扬佛教文化,是一件前无先人的事业。《东方慧光》是一部编制庞大的作品,首演的时候联合了12个演出单位。为了使得作品获得较为广泛的受众,作曲家在作品中讲西方的现代手法与中国传统音乐、佛教音乐融汇在一起。作曲家在谈到创作构思的时候说:“我没有刻意模仿西方的某些现代技法,只是在民族的基础上建立多声音乐。”^①在作品的结构方面,借鉴了欧洲大型声乐套曲、器乐组曲的结构手法。创造出一种类似于中国古代山水长卷或古典建筑式的多乐章组合形式。在作品的进行中,大量地采用佛教音乐中的经咒、赞呗素材,借鉴欧洲格里高利圣咏的旋律手法等,完成了这部调性清晰、旋律素雅、气势恢弘的大型交响合唱作品。第一乐章《菩提树下》(176小节)是一个以管弦乐队与合唱团表现佛祖释迦牟尼在菩提树下修炼成佛事迹的乐章。在音乐开始之前,首先奏出108声钟声以后,大幕徐徐

① 转引自:王巍《祈祝世界和平——大型交响音乐史诗〈东方慧光〉评介》,《人民音乐》1997年第2期。

拉开,接着便是1分36秒长的来自大自然的声响。之后,由长笛在低音区奏出,低回、沉寂、具有浓郁西域风味的冥想式旋律,刻画释迦牟尼在菩提树下参禅悟道的情景。合唱队四个声部以相同音高的诵经节律,在三个八度的同音上吟诵着六字真言——“唵嘛呢叭咪吽”;从第16小节开始,长笛再度奏出悠长、低回的参悟主题旋律,合唱队再度以六字真言的吟诵予以呼应。第35至38小节木管乐器与圆号、合成器、玛林巴奏出一段刻画自然与心灵动荡的片断,象征着佛祖的参悟过程中穿越时空过程中的种种奇遇;从第39小节开始,在合成器、玛林巴、定音鼓散淡背景的衬托下,短笛以缥缈、闪烁的音色与旋律表现进入禅定以后神志状态。男声齐唱以格里高利圣咏悠长、从容的旋律上行级进与下行唱出“菩提树的绿叶为什么一阵阵抖颤?……河面哟,为什么忽然起波澜?”的诘问,女声齐唱予以回应。第70小节开始,在弦乐队柱式和弦的衬托中,长笛以下行的分解和弦的动荡解决在长音D上。音乐变得明朗、晶莹起来,合唱队继续吟唱出诘问:“喜马拉雅山顶的积雪,为什么无声地崩落?东半球的上空啊,为什么红霞满天?”弦乐队以齐奏的形式,烘托着这种“开悟”、“成佛”的美好状态。从第106小节开始,六字真言由合唱队以吟诵、吟唱的两种形式重叠展示开来,弦乐以微弱的泛音长音衬托着木鱼、磬空灵的敲击声,万籁归于静寂。突然在第125小节处,乐队与合唱队同时以轰鸣的声势爆发出来,在这令人惊骇的声浪中,佛祖释迦牟尼终于修成。女中音以独唱的形式深情地歌颂着:“就在这一瞬间,你参透天地彻悟人生;就在这一瞬间,你立下了普度众生的誓言。”在两声磬鸣之后,引出了稚嫩、纯洁的童声独唱:“风儿游过小溪,阳光掠过山岩,菩提树绿叶纷披喜马拉雅山,依然是白雪皑皑”;第一乐章就在这充满了禅机的稚嫩歌声中结束。作曲家在这里没有采用既成的曲体结构模式,而是根据音乐自身发展的需要,创作出一种叙事体的结构,这个结构外形松散、逻辑严谨。第二乐章《白马东来》(155小节),歌颂的是天竺高僧竺法兰与摄摩腾乘一匹白马将佛教传入中国的事迹,也表现了中国人民喜迎佛教进入中土的心情。短笛在高音区以散板、飘逸、空寂的音响,营造出东进路途的苍茫、艰难;从第28小节开始,在合成器长音和弦的烘托下,玛林巴、长笛、双簧管与单簧管依次奏出富于活力、清新气息的“白马”形象主题。这个主题经过两次重复以后,从第49小节开始小提琴声部齐奏出一段悠长、深情、委婉的歌唱性旋律,旋律的材料来自

佛教吟诵歌曲《三皈依》^①，这个旋律歌颂了五祖驾乘白马历经艰难跋涉进入中土弘扬佛法的光辉事迹。女声合唱队从第 90 小节开始接续吟诵这个歌唱旋律，从第 110 小节开始男声合唱加入进来，一同以没有语义的“啊”感慨着、歌颂着五祖的无量慈悲。从第 128 小节开始，合唱以无伴奏的“素歌”虔诚、深沉地演唱出五祖的宏愿：“自皈依佛，当愿众生，体解大道，发无上心。”在这段素朴的吟诵以后，管弦乐队以全奏的恢弘音响回应着、颂扬着；从第 136 小节开始，乐队再度停滞，素朴的吟诵再度唱出五祖的宏愿：“自皈依佛，当愿众生，深入经藏，智慧如海。”在木鱼、磬、钟、鼓静谧的敲击声后，再度引出管弦乐队的全奏，合唱队在管弦乐队的伴奏中继续吟唱着五祖的宏愿：“自皈依佛，当愿众生，统理大众，一切无碍，和南圣众！”管弦乐队以恢弘的音响、长气息的歌唱，为这个乐章画上了句号。第三乐章《地藏菩萨颂》（199 小节），是对佛教传说中地藏王菩萨的形象刻画与表现。地藏王菩萨是威严的地狱之主，同时又有“我不入地狱谁入地狱”和“地狱不空我不成佛”无私奉献、大慈大悲的胸襟与情怀。作曲家采用复合变化再现三部曲式的结构形式写成这个乐章。在中提琴震音的伴奏下，低音弦乐器奏出深沉、威严、慈悲的取材于重庆“放焰口”音乐的地藏王主题。地藏王主题之后，便引出了合唱队众生六字真言的吟诵乐段（18~32 小节）；深沉、威严的地藏王主题由小提琴和中提琴再度呈现出来（38~54 小节），合唱队的众生吟诵乐段（55~72 小节）变化再现。中部（73~180 小节）是一个表现地藏王深入地狱解救、超度苦难灵魂的事迹的复合乐段；从第 73 小节开始，四声部合唱队吟诵着“功德宝山神咒”：“南无佛陀耶，南无达摩耶，南无僧迦耶，唵，悉帝护噜噜，悉嘟噜，只波利，吉利婆，悉达哩，布噜哩，娑缚呵，娑缚呵……”；从第 89 至 144 小节，是表现地藏王菩萨深入地狱拯救、超度苦难灵魂的部分，作曲家以丰富配器手法刻画这个跌宕起伏、摄人心魄的乐段。在配器上采用了一些极端手法，譬如：长号的小二度和弦、四支圆号将 fa、 $\sharp$ fa、sol、 $\flat$ la 叠置在一起等；当合唱队再度吟诵“功德宝山神咒”之后，管弦乐队与人声再度以鼎沸的“音流”、喧闹的“音块”、哭嚎的人声，刻画地狱的恐怖环境；当这些尖啸噪声达到顶点的时候，乐章便进入到

① 《三皈依》是唐代洪江百丈山禅僧怀海集编于《百丈清规》中的赞呗，至今已流传 2000 年。从旋法看，此时的佛教音乐已经与中国民族音乐融合。

变化了的再现部。再现部(181~199小节)是一个不完全的再现部分,这样成为一方面篇幅有所压缩,另一方面音乐主题材料也做出了较为明显的变化处理。管弦乐队钟鼓齐鸣、合唱队以平行四度进行的众声礼赞,一同以拉长了的节拍形式($\frac{9}{4}$ 拍)深情地歌唱着地藏王菩萨深入地狱拯救众生、“地狱不空我不成佛”的慈悲精神。第四乐章《慈航普度》(264小节),是一部深情颂扬佛祖普度众生功德的抒情颂歌。在法磬、木鱼静寂的敲击声中,低音弦乐器以《观世音圣号》的音调作帕萨卡利亚变奏,主题先由低音提琴和大提琴齐奏,从20小节开始逐渐加入小提琴、木管、铜管、弦乐,然后转入大管等。帕萨卡利亚变奏是一种重要的变奏手法,这种手法的特点是在主旋律吩咐进行的过程中,加入各种伴奏或复调的衬托与和声配器的支撑;这种手法如果运用得当可以充分展示音乐主题的各方面的魅力,全面展开音乐主题的深层艺术空间。从第141小节开始,女声合唱加入进来,合唱队与乐队的主题构成一个复调进行的态势,音乐也随之进入一个高潮部分。从第205小节开始进入第二部分,在这里作曲家引入《观世音灵验真言咒》的旋律,并将之改编为无伴奏合唱;在无伴奏合唱呈示一遍之后,帕萨卡利亚变奏的主题再度融汇进来,与之形成复调进行。乐章就在这种安详、静谧、温馨的氛围中结束。第五乐章《普贤文殊颂》(246小节),是一个颂扬文殊菩萨功德、事迹的乐章,乐章采用复合二部曲式的结构形式写成。作曲家以普贤菩萨驻驿五台山、文殊菩萨骑白象来的事迹作为音乐表现的基础。首先,由两个合唱队以交错、呼应的吟诵,吟诵着根据普贤菩萨“十大行愿”改编、创作的复四部无伴奏合唱,仿佛把人带进月明星稀、群山肃立、禅声松涛的清凉世界:“礼敬诸佛,称赞如来”;之后,又以这种方式吟诵出:“广修功德,忏悔业障,随喜功德,请转法轮”;在经过管弦乐队的连接段落以后,从第59小节开始,合唱队吟诵出清新的旋律:“请佛住世,常随佛学,恒顺众生,普皆回向”。从第79至110小节是一个比较长大的连接部分。从第111小节开始,乐章进入到第二部分,在这里作曲家以变奏曲的结构形式写成这个部分;欢快、跳跃的第一主题(111~122小节)由木管奏出;在经过6小节的连接以后,进入到由人声演绎的第二主题(129~155小节),在经过4小节的连接以后,开始了乐队的第一次变奏(160~212小节);从第213小节开始进行第二次变奏,在丰富多彩的乐队色彩展示以后,童声吟诵从第217小节开始进入;在合唱队、乐队的伴

奏中,童声以富于节律感的吟诵调,反复(三次)吟咏着“金刚咒语”：“一切有为法,如梦幻泡影,如露亦如电,当作如是观。”乐章就在这充满了童稚的吟咏中结束。第六乐章《祈祝世界和平》(230 小节),是全曲的点题之作,乐章建立在带引子、尾声的复合二部曲式结构的基础之上。第 1 至 28 小节是恢弘的引子,长号、圆号以上滑音的手法,表现法号的威严;定音鼓等击乐器的长音滚奏,模拟法鼓的庄重;在他们的伴奏下,合唱队也以恢弘的四部合唱吟诵着《六字真言》,经过一个连接段以后,乐章开始进入主体部分。主体部分以乐队和人声交替呈现的方式展开,从第 59 小节开始钟、磬引出了以《宝鼎香赞》改编的合唱:“端为国民祝福寿、地久天长,端为世界祝和平、地久天长。”合唱悠长,乐队以跌宕起伏的旋法予以衬托,以此形成对比进行。短暂的沉寂之后,从第 115 小节开始合唱队以吟诵的音调和节律引入了《大悲咒》,《大悲咒》的音乐材料来自于引子《六字真言》的合唱;起初只有男高音一个声部,经过 13 小节以后女声合唱声部进入,乐队以错落有致的赋格予以呼应;经过 5 小节以后(第 134 小节),女高音声部以深情的咏叹唱出了“和平”的词语,对“和平”期盼的情感在“大悲咒”吟诵声中变得庄重而又神圣;在宏大辉煌的音流中,从第 154 小节开始童声合唱以中、英、法、俄、阿拉伯等 12 种语言先后唱出“和平”这个庄严而又神圣的词语。乐队钟鼓齐鸣,合唱队以“六字真言”的反复吟诵衬托着童声合唱,乐章就在这种庄严、神圣、肃穆、辉煌的音响环境和艺术氛围中走向了静寂的尾声。

完成于 1994 年的交响合唱《中国神话四首》,是作曲家根据词作家倪维德的同名词作创作的一部表现与歌颂瑰丽、雄奇的神话传说与现实人间艰苦奋斗精神的大型作品。作品由《移山》、《填海》、《补天》、《夸父》四个古老的神话传说组成,以此表现中华民族传统的精、气、神。第一乐章《移山》(121 小节)的歌词是这样的:“山连山、山套山,出山行路难,难于上青天。移山,甘心吃苦,情愿流汗,凿开层岩,双肩担山。甘心吃苦,情愿流汗,削平山尖,填满沟坎。甘心吃苦,情愿流汗,搬山铺道,开路向前。甘心吃苦,情愿流汗,走出大山,看山外天!感动上天,神仙挥鞭,高山让道,大路通天。”显然,词作者是根据“愚公移山”的典故来进行歌词写作的,这个典故歌颂的是面对困难锲而不舍的奋斗精神。虽然这是一部表现神话传说的作品,但是在这个乐章中作曲家采用的是现实主义的音乐手法。管弦乐队以密集的配器和交错的节律进行刻画“愚公”执著

于“移山”事业的形象,合唱队在男高音领唱的引领下进入,歌颂着这种人间壮举。从第43至第97小节,音乐进入 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍频繁转换的阶段,以此塑造“甘心吃苦,情愿流汗”,“凿、但、削、填、搬、开”等艰苦劳作的场景。从第98小节开始,音乐变得开阔、平缓,象征着感动上天以后“神仙挥鞭”、“高山让道,大路通天”景象的出现。最终,人在与艰苦环境的奋斗中获得了初步的胜利,管弦乐队与合唱队一同欢呼着这种胜利。第二乐章《填海》(139小节)是根据中国神话故事“精卫填海”情景创作而成的。天神的女儿在海边游泳,不幸淹死,之后变成一只鸟,这个公主就是传说中的精卫。化为一只鸟的精卫为了保护人类,每天衔来木棍意欲要把大海填平。这种“知其不可为,而为之”的奋斗精神,昭示着中华民族的始祖,在何种艰难困苦面前毫不畏惧、永不气馁地与大自然英勇抗争的大无畏精神。女中音领唱着描绘海天一色景致的歌词:“海蓝蓝的天,天蓝蓝的海,一排排浪花滚滚来,海波涌着浪,海浪涌着波,大海把陆地分隔开。”从第50小节开始,音乐转为行板(Andantino),领唱与合唱队吟诵着精卫填海的壮志:“雄心高过天,啊精卫鸟!壮志宽过海,啊精卫鸟!唤来众海鸥,衔来南山石,要把五洲连起来,精卫鸟!”相对于第一乐章的现实描绘手法来看,这个乐章采用的是颂扬式的艺术手法。音乐在这里开始逐渐地向浪漫的意境中转化。第三乐章《补天》(143小节)表现的是“女娲补天”的神话传说。女娲娘娘是中国的始祖,传说中的炎黄子孙就是由这位女神创造出来的。天的四面由四根柱(称“四维”)支撑着,后来西南方面的一维断了,天就塌了下来。于是,洪水开始泛滥。这时,女娲娘娘采来了五彩石,将之熔炼成浆以后,以石头浆液将天的漏洞重新补起,天即刻回到了正常状态。作曲家一开始就以震慑人心的音乐手法刻画“天塌”的严峻时刻,当女高音独唱出现的时候,形势立刻转危为安:“五彩石,五彩石,金子一样的五彩石;五彩石,五彩石,女娲炼就的五彩石,拯救人类的五彩石,五彩石!”合唱队对女娲的壮举做出进一步地歌颂:“彩石补苍天,长空出彩霞,女娲化长虹,光辉普天下。”乐章由动而静、由激而缓,人间又是艳阳高照的境地。第四乐章《夸父》(170小节)以管弦乐队与合唱队的音乐语汇向听众展示了“夸父逐日”这个神话故事。夸父的形象代表了中华民族探索大自然的奥秘,拓展生存空间,追求光明,造福后代的伟大探索精神与自我牺牲精神。铜管乐器的背景与短笛高音区尖利的音色,为听众勾勒出一幅阳光炙热、当头照射的情

景,男高音领唱道:“太阳啊,在头上,在头上;太阳啊,在肩上,在肩上;太阳啊,在心上,在前方。”歌词描述了当头的太阳无所不在、对人的压抑感和窒息感。从第 27 小节开始速度加快了一倍,铜管乐器以连续进行的切分节律,塑造夸父追日的英雄形象,木管乐器组与弦乐器组也逐渐加入进来,达到高潮以后,音乐的速度逐渐慢下来、力度逐渐弱下来,具有山歌号子风格的女声三重唱,从第 80 小节进入:“大步流星啰,夸父追太阳哟,跨山越海哟,为求光明啰……”从第 125 小节开始,迅急进行的弦乐队以六连音的快速进行,勾勒出瞬息万变的背景;在此基础上铜管乐器奏出坚毅、果敢的柱式和弦,以此表现夸父的沉着形象和坚定信念;从第 138 小节开始,男高音以具有湖南民歌的旋法演唱出具有无限自豪感的歌声:“饮干条条河,追到天尽头,飞奔入太阳……”合唱队以无比自豪的歌声唱道:“手杖化邓林,桃花红八方,太阳在前方,天下多辉煌?”整部作品就在这无上自豪的人间正气颂歌声中结束。在交响合唱《中国神话四首》中,作曲家充分地运用了湘西、台湾、陕西、云南等地的古老民歌素材,并使之与管弦乐队、合唱队的形式有机地融合在一起。在时代性、民族性、个性化的创作方面做出了大胆的尝试。从题材上看,移山的愚公、填海的精卫、补天的女娲、逐日的夸父,都是中华民族适应自然、改造自然、创造人生的民族精神的集中体现,对这种精神做出艺术上的创新本身就具有积极的现实意义。

完成于 1995 年清明节前夕的,为弦乐队和男中音而作的《纪念柱》,是作曲家为纪念抗日战争暨世界反法西斯战争胜利 50 周年而作的一部单乐章作品。在这里,作曲家借鉴了雕塑创作中的高度浓缩表现的创作手法,将第二次世界大战这个惨绝人寰的苦难事件,凝练地展现开来。乐曲一开始,首席大提琴用凝重、沉寂的音色,奏出一段深沉、悠缓的旋律。这个具有无限惆怅与追思情感特征的旋律,是对 50 多年前人类悲惨境遇的沉痛回忆,在独奏大提琴的引领下,听众的想象也开始进入那惨烈的时代。之后,大提琴的固定低音夹杂着玛林巴奏出的跳音,为听众塑造出战争废墟的惨淡景象。弦乐组随后用转调、半音模进等手法,重复了大提琴舒缓的曲调。这时定音鼓也随节奏的快慢响起来,使用相同的鼓点持续地进行着。弦乐的不协和音调再度慢慢逼近,情绪越来越高涨,音乐也随之变得激昂而紧张。第一小提琴和第二小提琴声部逐渐地加入进来,声部逐渐加厚、气氛逐渐炽热。之后,打击乐加入一段

表现激烈战争场面的乐段,场景炽热、激越,栩栩如生。当弦乐再次响起的时候,不协和音型的加入,切分节奏型的运用等使得音乐的气氛变得更为炽热;弦乐器以三十二分音符快速地流动着,与中段造成了强烈的对比,使作品也达到了高潮。高潮过后,一切重新归于宁静;在令人压抑、窒息的宁静之中,内心战栗、呜咽等感受都翻涌出来。男中音加入进来,为这种心理的刻画起到了烘托的作用。在结尾处,弦乐再次重复了开始大提琴的音调,又随之进入了一个小高潮。最后,出乎意料的神来之笔,男中音再次亮相,分别用汉、藏、越、日、英、俄、法、德、意、西、阿拉伯等 11 种语言咏吟“和平”这一神圣的语词。《纪念柱》就在这平缓、深情的吟诵声中结束了全曲。作品深刻地反映了作曲家对战争的反思,对世界和平的期望之情。

姚盛昌以自己的新音乐创作的实践活动向世人表明:中国当代音乐家的新音乐创作需要走借鉴西方现代音乐手法、结合中国传统优秀文化的道路。所以,远古文化的神话传说、汉唐盛世的诗词歌赋、融入中土的释迦精神等,都可以进入作曲家的视域之内,为弘扬传统文化、建设现代精神文明提供丰富的文化资源。所以,用“乐舞诗歌颂‘慧光’”来形容姚盛昌的新音乐创作应当是贴切的。

第十三节 后新时期新音乐成果的历史建树及局限

后新时期的新音乐创作是一个“你未唱罢我已登场”的大舞台,从时代精神特征上看,应当称之为“多元并存的时代”。在这个只有“热点”、没有“中心”的时代,中国新音乐家群体在继承了新时期“返本开新”、“面向世界”文化传统基础上,各家各派呈现出“群雄逐鹿”、“多元并置”的态势。无论从“质”上、还是从“量”上看,后新时期的新音乐创作是对新时期的全面扩充与发展。

这种全面的“扩充”与“发展”具体体现在:

首先,在后新时期这个历史阶段中,中国新音乐的外部生存环境相对自由、宽松;伴随着中国经济的快速发展,中国新音乐开始呈现出“后现代”艺术的一些典型特征,西方“后现代”音乐的创作手法与艺术观念,开始在古老的东方大地上生根、开花、结果;具有“后现代”音乐特征的新

音乐,与中国经济社会相映成趣、相得益彰。

其次,全面继承了新时期以来确立的新音乐创作传统,并将之发扬光大。新时期确立的“学院派”、“主旋律派”与“大众派”为基础的“三足鼎立”传统,在这里被扩充为“多元并存”的形态。中国民族音乐的传统、20 世纪中国新音乐的传统、西方近现代音乐的传统,都可以在这里找到“代言人”;不仅如此,后新时期的新音乐家们在承担各类传统“代言人”的同时,还非常注重个人音乐风格的养成与彰显。以陈其钢为代表的新音乐家后来居上,成为立足中西传统,突显个人风格的新音乐家群体中的佼佼者。

再次,中国新音乐家群体的新音乐作品,以世界性、民族性、个性的有机统一,屹立于世界音乐文化的“大观园”内。陈其钢、谭盾、陈怡、郭文景、瞿小松、何训田等一批立足于中国文化的新音乐家,开始活跃于世界音乐舞台,成为在世界新音乐界具有影响力的人物。中国新音乐从这个时期开始,走出了自 20 世纪初叶以来确立的学习、模仿西方音乐的传统,步入了立足中西传统、自由彰显个性的成熟阶段。与此同时,中国的新音乐家还开始面向中西音乐传统之外的文化资源寻找创作灵感与素材,西亚、南美、非洲等地区的音乐资源,都成为我国新音乐家创作的灵感来源与素材仓库;中国新音乐创作,也具备了真正意义上“面向世界”的文化品质。

复次,新音乐品种内的大众流行音乐裹挟着当代中国全面市场化的东风,以超乎寻常的速度步入商业化、时尚化、世俗化的“不归路”,成为当代市场文化体系中一个有效的“齿轮”。这个“齿轮”在实现着操作者商业目的的同时,也兼任着表现时代精神、引领时代风尚的社会分工。大众流行音乐在新时期以批判现实主义文化品质为主体,而在后新时期这个门类的文化品质则趋于多元化。闲适性、娱乐性、欢爱性、宣泄性均成为这个品类的表现题材。西方主流世界的大众流行音乐全面进入中国的同时,中国的大众流行音乐也开始以开放的姿态走向世界、融入潮流。

第五,在后新时期这个历史时段中,开始出现“主旋律派”与“学院派”“合二为一”的融合现象。在地方政府及国家职能艺术团体委约创作的“主旋律”新音乐创作中,“学院派”作曲家开始将现代音乐创作手法有机地融合其内。这种做法的出现,使得一些新音乐作品消弭了“主旋律

派”与“学院派”的距离,也使得一些“学院派”群体里的新音乐家(诸如:叶小钢、郭文景、杨立青、唐建平等)逐步转化成为“主旋律”作曲家。由于他们的加入,使得“主旋律”创作的艺术含量逐渐扩大;由于他们开始关注“主旋律”创作,也使得这些“学院派”音乐家开始注重在自己的创作中融入“雅俗共赏”的音乐语言。与此同时,其中的部分新音乐家,在艺术成功的同时,也获得了巨大的商业利润。以好莱坞“大片”音乐创作、国内商业片音乐创作、政府巨资委约创作等为代表的创作活动,在产生巨大的社会影响力的同时,也为新音乐家群体造就了数个“百万富翁”,部分新音乐家的现实生存条件获得了极大的改善。

.....

在全面的“扩充”与“发展”中,必然也粘带着与生俱来的历史局限。其“局限”具体体现在:

首先,相对自由、宽松的外部生存环境,从正面看是有利于中国新音乐发展的;但是,过于自由的生存环境、过于优裕的生活条件,也使得一些创作者的生存意识变得“漂浮不定”,创作方向变得“模糊不清”,所谓“生命中不可承受之轻”成为困扰着中国新音乐家群体的一种普遍性的“病症”。创作思想缺乏深刻性、创作观念流于肤浅化、人格精神趋于病态化等西方后现代社会的“桎梏”,在当代中国新音乐家群体中开始显现出来。伴随着中国经济的快速发展,中国新音乐也开始呈现出“后现代”艺术的一些典型特征,西方“后现代”音乐的创作手法与艺术观念,开始在古老的东方大地上生根、开花、结果;具有“后现代”音乐特征的新音乐,与中国经济社会相辅相成、相映成趣。福兮祸兮?一言难尽。

其次,虽然从总体上看来后新时期中国新音乐创作的“世界性、民族性、个性”质素获得了一定的提高,但是由于长期以来存在着强调“世界性、民族性”(立足民族传统、借鉴西方技术)有余、张扬“个性”(作曲家个人音乐风格)不足的问题,一大批新音乐家的新音乐作品在具备“现代化、民族化”质素的情况下,缺乏了作曲家个人的艺术个性。这种“痼疾”预计还将长期地伴生着中国新音乐事业,并将对之产生一定的消极影响。

再次,新音乐家群体中的部分成员开始在“主旋律派”、“学院派”、“大众派”“合而为一”的融合潮流中成为巨大经济利益的“既得利益者”。

电影“大片”音乐、电视剧音乐、政府巨资委约创作等活动,在产生巨大社会影响力的同时,也造就了一批“百万富翁”。在巨大的经济利益诱惑下,部分新音乐家开始一味沉溺于巨额收入的成功喜悦之内,逐渐丧失艺术家所具备的良知与责任感;新时期确立的“新锐”、“批判”精神,被金钱所消弭,“既得利益者”开始转化为“新保守主义者”。

复次,大众流行音乐在全面市场化、世俗化、普及化的同时,完成了作为当代中国“文化产业”重要成员的角色转化。与此同时,这个品类自身伴生着的“低俗”、“媚俗”的文化属性开始膨胀起来、延展开去。在一味追求商业利润这个“终极目标”驱动下,毫无节制地复制(音乐作品相互抄袭、音像制品的盗版拷贝等)作品、满天遍野的传播手段,为都市精神生活制造出大批的“文化垃圾”。过度的“闲适”,导致“无病呻吟”;过度的“娱乐”,使艺术沦落为社会交际的媒体与工具;没有艺术品位、缺乏社会责任感和历史使命感的作品畅行于世,对现实音乐生态环境造成了一定程度上的伤害。

.....

总之,后新时期是一个外部环境相对自由、宽松,内部环境“百花齐放”、“多元并存”的时代。后新时期的中国新音乐创作,是对新时期这个“黄金阶段”的继承与发展。这个时段为此后更为辉煌的未来,做出了铺垫。

结 论 ——百年奏鸣如是说

子在川上曰：“逝者如斯夫！”

孔子此语道尽了人世间万事万物的诞生与消亡的哲理。

20 世纪初叶被“改良派”政治家“强加”在中国音乐界孱弱肌体上的“新音乐”呱呱坠地。虽然它是外来的、稚嫩的（甚或被称之为“杂种”）。但是，她从一开始就展现出一种崭新的文化品质和顽强的生命力。这个崭新的音乐品种在“五四”新文化运动时期，以自己尚未成熟的“心智”、还未长成的“体魄”、尚显稚嫩的“手法”，主动地承载起“启蒙”与“救亡”的历史使命，开始了“为艺术而艺术”的努力，中国新音乐在这个时期开始扩充自己的社会影响力。在一切社会资源均应“服役于”抗战的战争时期，新音乐无疑也毫无保留的承担起教育民众、唤起社会的现实使命，以群众歌曲为代表的新音乐也就在这个时候开始成熟；与此同时，外在的政治强力也就在这个时候牢牢地“掌控”了新音乐家的创作理念与行为。在和平建设的建国初期，中国新音乐秉承着“二为”、“三化”的创作目的和社会主义现实主义的创作观念，新音乐家群体以自己的创作为社会主义建设讴歌、为政治斗争服务，在全身心服务于政治的过程中，作为一个艺术家所需要的、独立于现实社会的主体意识也在这个时候逐渐衰微。随着改革开放运动的降临，中国新音乐步入自己的第二个辉煌阶段，“新潮音乐”群体的涌现、大众流行音乐的崛起，成为这个时代最为引人注目的“亮点”，“三足鼎立”的艺术格局，在这个时期内形成。进入 20 世纪 90 年代以后，中国新音乐步入了后新时期的历史；在这个历史阶段中，中国新音乐的外部环境相对自由、宽松；伴随着中国经济的快速发展，中国新音乐开始呈现出“后现代”艺术的一些典型特征，西方“后现代”音乐的创作手法与艺术观念，开始在古老的东方大地上生根、开花、

结果;具有“后现代”音乐特征的新音乐,与中国经济社会相映成趣;这个时段的新音乐创作,是对新时期成果的全面继承与发展;为 21 世纪更为辉煌的未来,做好了准备。

“百年奏鸣”谱就了“世纪交响”,“世纪交响”在谱写出大气磅礴的动人乐章的同时,也给音乐理论界提出了一些理论问题。对这些理论问题进行梳理与解析,对当下乃至未来中国新音乐艺术的健康发展是有利的。这些理论问题归结起来,可以表现为以下几对“关系”的矛盾:

第一,“三性关系”问题

世界性、民族性、个性是一个“金字塔”的结构,三者是一个递进的关系,其中的“世界性”是塔基、“民族性”是塔身、“个性”是塔尖。以往我们的音乐创作与批评仅仅注重作品的民族性,认为“只有民族的,才是世界的”。所以,在借鉴西方近现代音乐创作手法的同时,一直都在强调着“民族化”的要求。这就使得“金字塔”结构的高端,缺少了“个性”这个最能彰显作曲家个人品质的质素(“金字塔”缺少了“塔尖”)。而艺术家能够长留于世的基础,恰恰就是这个不同于他人的、鲜明的艺术个性。勋伯格与斯特拉文斯基是富于鲜明独特艺术个性的音乐家,在他们艺术个性下面支撑着的是民族性与世界性的品质。而 20 世纪以来中国新音乐家群体中,富于鲜明独特艺术个性的人物及其作品却是较为少见。从理论批评方面看整个 20 世纪中国音乐批评的实践,短欠的就是对艺术个性张扬的呼唤与呵护。面对于此,在 21 世纪到来的当下,音乐批评应当何去何从? 答案不言自明。

第二,“二律关系”问题

在音乐创作的实践中是否存在着纯粹意义上的“自律论”和纯粹意义上的“他律论”? 笔者对此不以为然,并认为这种“纯粹”只存在于理论思辨的概念层面。在现实的艺术创作实践中,两者是浑然地“伴生”在一起的。从一方面看来,音乐艺术既然诞生于人类功利性目的的驱动下;在其后的发展中,它自然还将承载着人的情感、欲望表达的使命,宣泄着艺术家“他律”性的人生价值观念。诚然,当音乐艺术被牢牢地“捆绑”在

“他律”的“战车”上的时候,“他律论”便走向了反面;“自律论”的诞生,从一定程度上匡正了“他律论”极端化的悖谬;但是,将“自律论”绝对化的倾向也是危险的。从另一方面看来,音乐艺术既然是一个具有独特艺术形态特征和表现方式的艺术,自然就有一个属于自己的、具有“自律”属性的艺术构成法则与表现形式。音乐家就是这个构成法则、表现形式的掌握者、运用者、改造者、创新者。无此,就难以成为真正意义上的艺术家,也难以在人类艺术历史上留下自己的印记。从中国新音乐 100 年发展进程看,在这个艺术品种发展的每一个历史阶段,都是音乐家的内在情绪感受、艺术理念、表现欲望以及文化价值观念在起着主导性的推动作用。“学堂乐歌”时期的音乐创编实践及其作品无一超出这个模式;五四运动时期高扬着“为艺术而艺术”大旗的青主与高扬着“为歌舞而歌舞”大旗的黎锦晖,在他们的新音乐创作中也渗透着“启蒙民智”、“救亡大众”、“娱乐社会”的社会艺术功利观;在抗战时期脱颖而出的抗战歌曲,是“艺术服务于政治”的经典性艺术品种,除了外在层面因素之外,自身艺术品质的卓越,是抗战歌曲之所以成功的一个基本核心要素。从西方历史上看,也不外乎此:斯特拉文斯基在自己的音乐创作中秉承着的是“自律论”的音乐创作与批评观念,但是在他“自律论”的作品中,却承载了丰富的人文关怀与哲理思考;“序列主义”的大师勋伯格是“自律论”的坚守者,但是他的“表现主义”音乐风格,使作品承载了大量的形式(自律)之外(他律)的综合信息,对黑暗现实人生的深刻揭露与无情批判,是勋伯格赋予自己“自律性”作品中的基本艺术命题。

第三,“内外关系”问题

这里所谓的“内外关系”问题,指的是艺术规律与外部需求的矛盾问题。所谓的“艺术规律”,是针对社会整体来讲的一个广义的概念,指的是音乐创作自身的内在艺术规律、音乐家群体的创作心理、创作周期等;音乐创作的内在规律,在“二律关系”问题的阐述中已经涉及,音乐家创作心理、创作周期等问题,这也是“艺术规律”范畴之内的理论问题;无可否认的历史事实是:在 20 世纪中国新音乐发展的历史上,长期存在着不顾及音乐家自身的创作心理与创作周期问题,在作曲家创作不在状态、作品酝酿尚不成熟的情况下,为了某种功利目的而“竭泽而渔”、“赶鸭子

上架”的现象时有发生。这种现象所引发的结果就是：音乐语言的晦涩、艺术水准的低下与作品思想的肤浅。导致这种痼疾出现的原因，既来自外部社会环境，也来自音乐家自身的浮躁心理。所谓的“外部需求”是针对音乐领域来讲的，指的是现实社会对音乐艺术所承载的历史使命、政治责任、经济效益等各类外部功利要求的总和。既然音乐艺术是人类社会整体中的一个有机组成部分，是现实文化生活的基本组成元素，社会主流意识形态以及社会各色人等自然就会要求音乐艺术的创作应当反映他们的意志和要求。从历史上看，这种要求一直都存在着，并且对音乐艺术的发展、音乐风格的嬗变起到过积极（或消极）的推动（或制约）作用。社会资源的掌控者、主流意识形态话语的主导者，会根据自己的需要对音乐艺术的创作风格、思想等提出具体的要求。中西古代宫廷音乐家的创作、当代音乐家的“委约”创作，均是这种“要求”的产物。既往的教训是：外在政治的、经济的“强力”不能将自己的意志强加于音乐创作者的作品中，应当在功利性要求的同时，给予音乐家以充分的自由创作空间；音乐家应当尽可能的摒弃功利主义的心态，以虚怀若谷的心态、按照艺术规律自由地从事自己的创作活动。

第四，“前后关系”问题

“前后关系”问题，也就是新音乐创作风格、语言、观念中的“先锋前卫”与“保守后卫”的关系问题。“先锋”、“前卫”是以音乐语言的创新、创作观念的超前为主旨的，以探新、求奇为目的的创作人物、行为及其作品的统称。这类音乐是新音乐创作发展的动力之所在，是这类音乐保持创造性能力和开拓性视野的保障。无此，新音乐事业将立刻变为难以为继的“一潭死水”。但是，“适可而止”、“过犹不及”的历史训诫，是这种创新行为时常超越的，其结果也是可想而知的，“保守后卫”就成为这类行为的有效制约、补充者。“保守”、“后卫”是以音乐语言的常规、创作观念的保守为主旨的，以守成、求稳为目的的创作人物、行为及其作品的统称。这类音乐是新音乐历史菁华的坚守者，是既往传统的继承与深入发展者。无此，新音乐事业将在过度的创新行为中失却历史的厚重感、传统的深邃感。但是，“故步自封”、“因循守旧”的既往泥沼，是这种守成观念难以超越的，其结果也是可以预期的。“先锋前卫”就成为这类行为的有

效推动、调节者。所以,两者在数量、质量上都是相辅相成、不可或缺的统一体。从中国既往的发展历史上来看,在处理两者的关系时,没有把握好数量、质量的“度”的调节问题。造成这个结果的原因,既来自外部政治经济的压力,也来自音乐界自身。21 世纪的中国新音乐界,有效地解决这个理论难题,是确保新音乐事业长足、健康发展的理论保障之一。

第五,“人格关系”问题

以谭盾为代表的“引领潮流、兴风作浪”型,以朱践耳为代表的“顺应潮流、实现自我”型,以王西麟为代表的“批判社会、固执己见”型,是当代中国新音乐家群体中的三种典型化人格。以上三种较为典型的新音乐家人格,构成了当代中国新音乐家群体人格的“三元色”(选择他们作为三个典型,不涉及是非功过等价值层面上的评判问题)。以谭盾为代表的“引领潮流、兴风作浪”型,是中国新音乐事业保持创新活力、引导时代发展、探索创新道路的创新性人格;以朱践耳为代表的“顺应潮流、实现自我”型,是中国新音乐家群体保持社会地位、实现自我价值、歌颂时代精神的世故性人格;以王西麟为代表的“批判社会、固执己见”型,是中国新音乐领域秉承批判精神、保持精英传统、揭露黑暗现实的叛逆性人格。三种极富差异性的作曲家人格,为我们的理论研究与批评提供了“三元色”;当代中国新音乐家群体的人格“众生相”,就是建立在以上三种典型人格的基础之上的。毋庸讳言,三种典型人格各自均有自己的局限性与偏执性。过度的“创新”、“探奇”,一味的“领风”、“哗众”,未免会导致新音乐的发展进入新奇而不厚重的误区;过分的“审时度势”、“顺应潮流”、“实现自我”,未免会导致新音乐的发展产生“投机”、“奴性”的弊病;一味的“逆反”、“叛逆”,过度的“揭露”、“鞭挞”,未免会导致新音乐的发展陷入尖刻而不厚道的泥淖。故,在现实的音乐批评实践中,合理地调节三种典型人格的比例,使他们都能在不伤害他者的前提下,健康地生存与发展,是当代中国音乐理论与批评亟须解决的理论和现实问题。

第六,“本体关系”问题

“本体关系”问题,指代的是音乐研究与批评实践中经常使用的“音乐本体”和“音乐实体”的关系问题。音乐艺术的“本体”在哪里?何谓音

乐艺术的“本体”？这是一个音乐审美、音乐批评实践时刻需要面对的理论难题。在传统的音乐美学理论看来，音乐艺术的“本体”就在于音乐作品视觉符号本身，认为在对作品的音符、结构、曲体等视觉信息进行综合分析、研究之后，就是掌握了音乐艺术的“本体”。此言差矣。无疑，音乐作品的视觉符号系统是音乐艺术的“本体”的一个重要“载体”。舍此，音乐之“本体”将无视觉载体，作品也就难以在历史上流传下去。中国古代音乐艺术沦丧、消亡的核心缘由之一，就在于此。但是，视觉符号只是音乐艺术“本体”综合信息的承载者。音乐作品深层的思想内涵、文化意蕴、哲理思考等综合信息，仅仅依靠旋律、和声、配器、曲体等元素的分析是难以瞭悟的。

笔者以为：以上的视觉符合系统属于“音本体”范畴，对应着的是阐释学的“文本”概念；在此基础上便生发出“乐本体”范畴，该范畴对应着的是阐释学的“本文”概念。在这个范畴、概念的递进关系理顺以后，便可以引申出音乐艺术的“本体”问题。音乐艺术的“本体”就“存在”于作品乐谱的视觉符号、音乐演绎的听觉音响和听众心灵接受的“三方互动”过程之中。从本质上看，音乐艺术是人类心灵间“互动”的艺术，是作曲家、演奏家与听众心灵间“对话”的艺术。只有通过乐音、音响在时间中的运动，这种对话才有可能真正展开。所以，要想把握音乐作品“本体”层面的综合信息，就应当在分析乐谱视觉符号系统的基础上“竖起耳朵”、“打开心扉”。由“觉音”而“悟乐”，再进而“喻理”。

.....

以上的几对关系问题，是中国新音乐内部与外部的关系调节的问题。在这些关系问题解决以后，就需要我们宏观地审视一下新音乐所赖以生存的中国社会环境。

从总体上看，随着中国经济社会的快速、深入发展，中国社会文化将要（或者说已经）走出以往的“文化搭台、经济唱戏”的思维模式和社会现实，开始往“经济搭台、文化唱戏”的方向发展。不要轻视这种转换，它意味着当代中国开始进入到注重文化建设、培育艺术精英的时代。中国新音乐在经过了一百年的历练以后，已经具备了“演唱”这场文化“大戏”所需的艺术能量。生满百岁的中国新音乐正逢其时。新音乐家、理论工作者应当全身心地投入到这场“大戏”的“编导”与“演唱”的活动中来。

中国新音乐的业绩是辉煌的,20 世纪初叶展开的“百年奏鸣”,谱就了一部大气磅礴的“世纪交响”;

中国新音乐的历史也是短暂的,在漫长的人类文化历史长河之中,20 世纪中国新音乐的历史,不过只是“白驹过溪”之一瞬间耳;

中国新音乐的历史又是漫长的,在这个漫长的一百年里,中国新音乐经过了痛苦的文化转型,完成了在 21 世纪中自我“涅槃”的准备;

.....

让我们以自己的聪明才智,全身心地投入这个“涅槃”工程中来吧!

主要参考书目

中国音乐家协会编:《音乐建设文集》(上、中、下册),音乐出版社(北京)1959年出版

中国音乐家协会、中国音乐研究所编:《中国近现代音乐史参考资料》(北京油印本),1959年编印

中国音乐家协会、中国音乐研究所编:《聂耳专辑》(北京油印本),1959年编印

中央音乐学院、中国音乐研究所编:《聂耳选辑》,1963年出版

史惟亮著:《浮云歌》,台北爱乐书店 1965年出版

许国华、王祖鸿、连波等编:《革命现代京剧音乐知识》,上海人民出版社 1974年9月第1版

国务院文化组文艺创作领导小组编:《革命现代京剧主要唱段选集》,人民音乐出版社 1974年11月第1版

上海文艺出版社编:《音乐欣赏手册》,1981年10月第1版

韩国鎡著:《自西徂东》(一),时报文化出版社(台北)1981年出版

许常惠著:《中国新音乐史话》,百科文化事业公司(台北)1982年出版

中央音乐学院音乐学系中国音乐教研室编:《中国近现代史教学资料》(油印本),1982年7月编印

中国大百科全书出版社编辑部:《中国大百科全书——戏曲曲艺卷》,中国大百科全书出版社(北京)1983年4月第1版

中国音乐家协会理论委员会、中国音乐家协会内蒙古分会编:《〈大刀进行曲〉及其他——麦新歌文集》,人民音乐出版社 1984年8月第1版

中国聂耳、冼星海学会编:《论冼聂》,1985年编印

韩国鎡著:《自西徂东》(二),时报文化出版社(台北)1985年出版

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编:《中国音乐词典》,人民音乐出版社(北京)1985年6月第1版

聂耳著:《聂耳全集》(上、下卷),文化艺术出版社、人民音乐出版社(北京)1985年10月第1版

丁善德、钱亦平、杨余燕等:《丁善德的音乐创作——回忆与分析》,上海文艺出版社 1986年第1版

李西安、军驰著:《中国民族曲式》,人民音乐出版社(北京)1987年第1版

天津古籍出版社汇编:《李叔同——弘一法师》,天津古籍出版社 1988 年 4 月第 1 版

福建艺术研究所编:《福建国立音专校史资料集》,1988 年 4 月编印

沈怡、许常惠编注:《学堂乐歌之父——沈心工生平与作品》,中华民国作曲家协会(台北)1989 年出版

中国大百科全书出版社编辑部:《中国大百科全书——音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社(北京)1989 年 4 月第 1 版

连波著:《戏曲作曲》,上海音乐出版社 1989 年 7 月第 1 版

郑英烈著:《序列音乐写作基础》,上海音乐出版社 1989 年第 1 版

王安国著:《现代和声与中国作品研究》,中国文联出版公司(北京)1989 年第 1 版

冼星海著:《冼星海全集》,广东高等教育出版社(广州)1989 年 9 月第 1 版

上海音乐出版社编:《音乐欣赏手册·续集》,上海音乐出版社 1989 年 12 月第 1 版

韩国鎔著:《留美三乐人——黄自、谭小麟、应尚能留美资料专辑》,台北市时报文化企业有限公司 1990 年 1 月 5 日出版

杨予野著:《京剧唱腔研究》,春风文艺出版社 1990 年 6 月第 1 版

赵晓生著:《太极作曲系统——赵晓生音乐论文集》,科学普及出版社广州分社 1990 年第 1 版

孙继南、周柱铨主编:《中国音乐通史简编》,山东教育出版社(济南)1991 年 3 月第 1 版

汪毓和主编:《中国现代音乐史纲》(1949~1986),华文出版社(北京)1991 年 6 月第 1 版

许常惠著:《台湾音乐史初稿》,全音乐谱出版社(台北)1991 年出版

杨士菊:《瞿希贤音乐创作浅论》,吉林大学出版社(长春)1992 年 7 月第 1 版

台北县立文化中心编:《江文也纪念研讨会论文集》,1992 年出版

颜廷阶编撰:《中国近代音乐家传略》,绿与美出版社(台北)1992 年 5 月第 1 版

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐辞典》编辑部编:《中国音乐辞典·续编》,人民音乐出版社(北京)1992 年 6 月第 1 版

居其宏著:《20 世纪中国音乐》,青岛出版社 1992 年 12 月第 1 版

颜延阶编撰:《中国现代音乐家传略》,台湾绿与美出版社(台北)1992 年出版

吴玲宜著:《台湾前辈音乐家群相》,台湾大吕出版社(台北)1993 年出版

冯文慈、俞玉滋选注:《王光祈音乐论著选集》(上、下册),人民音乐出版社(北京)1993 年 1 月第 1 版

戴鹏海编:《丁善德及其音乐作品》(上海音乐学院现代音乐学会第四届年会论文集),上海音乐出版社(上海)1993 年 3 月第 1 版

孙继南著:《黎锦晖评传》,人民音乐出版社(北京)1993 年 6 月第 1 版

戴鹏海著:《丁善德音乐年谱长编》,中央音乐学院学报社 1993 年 8 月第 1 版

梁茂春著:《中国当代音乐》(1949~1989),北京广播学院出版社(北京)1993 年 10 月第 1 版

戴鹏海、黄旭东主编:《萧友梅纪念文集》,上海音乐出版社 1993 年 12 月第 1 版

戴嘉枋著:《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》,光明日报出版社(北京)1994年1月第1版

徐士家著:《中国近现代音乐史纲》,南海出版公司(海口)1994年4月第1版

向延生主编:《中国近现代音乐家传——第一至四卷》,春风文艺出版社(沈阳)1994年4月出版

汪毓和编著:《中国近现代音乐史》,人民音乐出版社(北京)1994年10月第2版

中华民族文化促进会编:《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》,重庆出版社(重庆)1994年12月第1版

赵元任著:《赵元任音乐论文集》,中国文联出版公司(北京)1994年12月第1版

政协湘潭市文史资料委员会、湘潭黎锦晖艺术馆编:《黎锦晖》(湘潭文史第11集),1994年12月第1版

姜瑞芝主编:《论贺绿汀》,上海音乐出版社(上海)1995年1月第1版

武俊达著:《京剧唱腔研究》,人民音乐出版社(北京)1995年1月第1版

李辉主编:《八大样板戏》,光明日报出版社(北京)1995年2月第1版

戴嘉枋著:《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》,知识出版社(北京)1995年4月第1版

曹维新、周德辉主编:《长沙文化城——抗战初期长沙抗日救亡文化运动实录》,湖南出版社(长沙)1995年7月第1版

唐守荣、杨定抒编著:《国统区抗战音乐史略》,西南师范大学出版社1996年5月第1版

廖崇向编:《乐苑谈往——廖辅叔文集》,华乐出版社(北京)1996年9月第1版

刘育和编:《刘天华全集》,人民音乐出版社(北京)1997年5月第1版

李焕之主编:《当代中国音乐》,当代中国出版社(北京)1997年7月第1版

马思聪研究会编:《论马思聪》,人民音乐出版社(北京)1997年7月第1版

罗忠镕主编:《现代音乐欣赏词典》,高等教育出版社(北京)1997年第1版

邱坤良著:《昨自海上来》,时报文化出版企业股份有限公司(台北)1997年9月5日第1版

钱亦平编:《钱仁康音乐文选》(上),上海音乐出版社(上海)1997年11月出版

陈振铎著:《刘天华的创作和贡献》,中国文联出版公司(北京)1997年12月第1版

许常惠著:《中国新音乐史话》,台湾乐韵出版社(台北)1998年出版

刘靖之著:《中国新音乐史论》,台湾耀文事业有限公司(台北)1998年出版

陶辛主编:《流行音乐手册》,上海音乐出版社(上海)1998年出版

郭芝苑著:《在野的红蔷薇》,台湾大吕出版社(台北)1998年出版

汪毓和著:《中国近现代音乐家评传》(上、下册),文化艺术出版社(北京)1998年9月第1版

童昕著:《传统与现代的邂逅——部分中国青年作曲家现代音乐创作结构分析》(硕士论文),中央音乐学院作曲系1998年10月

冯文慈著:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社(长沙)1998年第1版

- 缪天瑞主编:《音乐百科词典》,人民音乐出版社(北京)1998年10月第1版
- 蔡乔中著:《朱践耳交响诗的创作研究》(硕士论文),中央音乐学院作曲系1999年3月
- 《贺绿汀全集》编辑委员会编:《贺绿汀全集》,上海音乐出版社1999年第1版
- 北京艺术研究所、上海艺术研究所编:《中国京剧史》,上海戏剧出版社1999年9月第1版
- 张前著:《中日音乐交流史》,人民音乐出版社(北京)1999年10月第1版
- 梁茂春著:《香港音乐家——三十至九十年代》,三联书店(香港)有限公司1999年9月第1版
- 朱瑞冰编:《香港音乐发展概论》,三联书店(香港)有限公司1999年12月第1版
- 李诗原著:《中国现代音乐:本土与西方的对话》(博士论文),中央音乐学院音乐学系2000年4月
- 靳卯君著:《情系音乐——中国当代音乐家访谈录》,上海音乐出版社2000年4月第1版
- 郝汝惠主编:《鲁艺在东北》,辽宁出版社(沈阳)2000年6月第1版
- 梁茂春、江小韵主编:《论江文也——江文也纪念研讨会论文集》,中央音乐学院学报社(北京)2000年9月出版
- 苗建华、鸿昀编著:《中国音乐初步》,广东人民出版社(广州)2000年8月第1版
- 颜廷阶编撰:《中国近代音乐家传略》(续集),绿与美出版社(台北)2001年4月第1版
- 钱仁康著:《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社(上海)2001年5月第1版
- 梁茂春著:《百年音乐之声》,中国经济出版社(北京)2001年2月第1版
- 安德鲁·琼斯(Andrew F. Jones):《黄色音乐:中国爵士乐时代中的媒体文化与殖民现代性》(*Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*),Duke University Press,2001.
- 简巧珍著:《60年代以来台湾音乐创作之研究》(博士论文),中央音乐学院音乐学系2002年4月
- 陈钢主编:《上海老歌名典》,上海辞书出版社(上海)2002年4月第1版
- 蔡乔中著:《探路者的求索——朱践耳交响曲创作研究》(博士论文),中央音乐学院作曲系2002年5月
- 金梅著:《弘一法师——李叔同》,人民音乐出版社(北京)2002年8月第1版
- 明言著:《20世纪中国音乐批评导论》,人民音乐出版社(北京)2002年10月第1版
- 居其宏著:《新中国音乐史:1949~2000》,湖南美术出版社(长沙)2002年11月第1版
- 向延生著:《乐苑史迹——向延生音乐学研究文集》,山东文艺出版社(济南)2002年11月第1版
- 居其宏著:《超越与重构——居其宏音乐学研究文集》,山东文艺出版社(济南)2002年11月第1版

- 李西安著:《走出大峡谷——李西安音乐文集》,安徽文艺出版社 2002 年第 1 版
- 金湘著:《困惑与求索——一个作曲家的思考》,上海音乐出版社 2003 年 3 月第 1 版
- 张已任著:《谈乐录》,广西师范大学出版社(南宁)2003 年 3 月第 1 版
- 童忠良著:《现代乐理教程》,湖南文艺出版社(长沙)2003 年 4 月第 1 版
- 陈秉义编:《中国音乐通史概述》,西南师范大学出版社(重庆)2003 年 7 月第 1 版
- 姚恒璐著:《现代音乐分析方法教程》,湖南文艺出版社(长沙)2003 年 8 月第 1 版
- 周畅著:《中国现当代音乐家与作品》,人民音乐出版社(北京)2003 年 9 月第 1 版
- 櫻本泰子著(彭谨译):《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》,上海音乐出版社 2003 年 10 月第 1 版
- 霍长河著:《红色音乐家——劫夫》,人民出版社(北京)2003 年 12 月第 1 版
- 王安国著:《现代和声与中国作品研究》,西南师范大学出版社(重庆)2004 年 1 月第 1 版
- 萧友梅音乐教育促进会编:《吴伯超的音乐生涯》,中央音乐学院出版社 2004 年 3 月第 1 版
- 吴春福著:《罗忠镕后期的现代音乐创作研究》(博士论文),中央音乐学院作曲系 2004 年 5 月
- 张静蔚编:《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》,上海音乐出版社 2004 年 5 月第 1 版
- 樊祖荫著:《音乐与人——中国现当代音乐研究文集》,上海音乐出版社 2004 年 5 月第 1 版
- 陈聆群著:《中国近现代音乐史研究在 20 世纪——陈聆群音乐文集》,上海音乐学院出版社 2004 年 7 月第 1 版
- 张静蔚编著:《马思聪年谱》(1912~1987),中国文联出版社(北京)2004 年 7 月第 1 版
- 孙蕤著:《中国流行音乐简史》,中国文联出版社(北京)2004 年 8 月第 1 版
- 孙继南编著:《中国近现代(1840~2000)音乐教育纪年》,山东教育出版社(济南)2004 年 9 月第 1 版
- 李吉提著:《中国音乐结构分析概论》,中央音乐学院出版社(北京)2004 年 10 月第 1 版
- 李岩著:《朔风起时弄乐潮——李岩音乐学术论文集》,上海音乐学院出版社 2004 年 10 月第 1 版
- 萧友梅著:《萧友梅全集》(第一卷 文论专著卷),上海音乐学院出版社 2004 年 11 月第 1 版
- 王震亚著:《中国作曲技法的衍变》,中央音乐学院出版社(北京)2004 年 12 月第 1 版
- 卢广瑞著:《时代与人性——朱践耳交响曲研究》,上海音乐学院出版社 2005 年 1 月第 1 版

苏夏著:《论中国现代音乐名家名作》,中央音乐学院出版社(北京)2005年3月第1版

钱仁平著:《中国新音乐》,上海音乐学院出版社2005年5月第1版

陈建华、陈洁编:《民国音乐史年谱》(1912~1949),上海音乐出版社2005年5月第1版

郑长铃主编:《20世纪音乐美学志述·创作卷》(一),中国文联出版社2005年5月第1版

梁茂春、陈秉义主编:《中国音乐通史》,中央音乐学院出版社(北京)2005年6月第1版

陈志昂著:《抗战音乐史》,黄河出版社2005年6月第1版

倪瑞霖编:《陈铭志音乐论文选》,上海音乐学院出版社2005年6月第1版

汪毓和著:《中国近现代音乐史》(近代部分),高等教育出版社(北京)2005年6月第1版

黄旭东著:《弄斧集》,中央音乐学院出版社2005年10月第1版

乔建中著:《国乐今说——乔建中音乐文集》,上海音乐学院出版社2005年10月第1版

严良堃著:《我与〈黄河大合唱〉六十年》,广东人民出版社(广州)2006年4月第1版

刘再生著:《中国音乐史简明教程》(上、下),上海音乐学院出版社2006年5月第1版

梁茂春主编:《20世纪中国名曲鉴赏》,安徽文艺出版社(合肥)2006年1月第1版

萧友梅音乐教育促进会编:《程懋筠的音乐人生》,中央音乐学院出版社2007年6月第1版

梁茂春、明言编著:《中国近现代音乐史(1949~2000)》,人民音乐出版社2008年1月第1版

主要参考文献

- 钱仁康:《学堂乐歌是怎样旧曲翻新的》,《音乐艺术》1992年第1期
- 戴鹏海:《中国第一首学堂乐歌和它的作者——为〈男儿第一志气高〉问世90周年而作》,《音乐爱好者》1992年第1期
- 田耀农:《从学堂乐歌到通俗歌曲——兼论中国传统音乐的建架与发展》,《中国音乐学》1993年第4期
- 张前:《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》,《音乐研究》1996年第3期
- 康明安:《试论清末民初的学堂乐歌》,《安庆师范学院学报》(社会科学版)1996年第2期
- 钱仁康:《学堂乐歌的“张冠李戴”现象》,《黄钟》1999年第2期
- 袁善琦:《论学堂乐歌在中国音乐教育发展史中的地位及作用》,《音乐研究》1999年第2期
- 钱仁康:《学堂乐歌借鉴曲调的“源”和“流”——在〈学堂乐歌考源〉出版座谈会上的发言》,《音乐艺术》2001年第4期
- 李莉:《学堂乐歌中的经世致用思想》,《上海交通大学学报》(哲学社会科学版)2001年第3期
- 陈燕婷:《学堂乐歌研究综述》,《音乐与表演》2002年第4期
- 张静蔚:《张謇与学堂乐歌》,《音乐艺术》2003年第2期
- 刘再生:《我国近代早期的“学堂”与“乐歌”——登州〈文会馆志〉和“文会馆唱歌选抄”之史料初探》,《音乐研究》2006年第3期
- 大可:《从“乐歌”到“新音乐”》,《中国文化报》2001年1月3日
- 沈洽:《沈心工传》,《音乐研究》1983年第4期
- 钱仁康:《启蒙音乐教育家沈心工先生》,《音乐艺术》1984年第4期
- 秦启明:《沈心工年谱》,《南京艺术学院学报》1988年第1期
- 沈葆琦:《沈葆琦为〈心工歌唱集〉影印本撰写的前言》,《中央音乐学院学报》1990年第4期
- 俞玉滋:《“一棹艰辛赴上游”——纪念近代启蒙音乐家沈心工诞生120周年》,《中央音乐学院学报》1990年第4期
- 张民:《我国早期著名音乐教育家——沈心工》,《中国音乐教育》1990年第1期
- 田蕾:《论沈心工对我国音乐教育之贡献》,《戏剧文学》2003年第6期

杨成秀:《沈心工与白话文——兼论我国近代白话体歌曲创作的初始阶段》,《音乐艺术》2004年第3期

梁茂春:《饶歌鼓吹观凯旋》,《音乐周报》2003年1月10日

陈聆群:《曾志忞——不应被遗忘的先辈音乐家》,《中央音乐学院学报》1983年第3期

达威:《梁启超、曾志忞对近代音乐文化的贡献》,《人民音乐》1983年第2期

江江:《“乐典,舍此不足以言音乐”——曾志忞的“新音乐”思想》,《人民音乐》1999年第3期

俞绂棠:《我国近代早期艺术家李叔同》,《中国音乐》1982年第3期

王德填:《关于李叔同的评价问题——与联抗同志商榷》,《中央音乐学院学报》1982年第4期

张静蔚:《学堂乐歌〈祖国歌〉的作者是李叔同吗?》,《中央音乐学院学报》1983年第2期

孙继南:《关于李叔同编〈音乐小杂志〉的补正》,《人民音乐》1985年第5期

孙继南:《我国最早的音乐期刊——李叔同编〈音乐小杂志〉》,《人民音乐》1985年第3期

孙继南:《李叔同先生的〈音乐小杂志〉——纪念〈音乐小杂志〉创刊八十周年》,《齐鲁艺苑》1986年第3期

孙继南:《李叔同在中国近代音乐启蒙运动中的贡献》,《齐鲁艺苑》1988年第1期

孙少芝:《弘一大师——李叔同的艺术生涯》,《天津音乐学院学报》1989年第1期

梁茂春:《游春人在画中行》,《音乐周报》2003年1月17日

孙继南:《从李叔同编创〈音乐小杂志〉看他的音乐教育思想》,《音乐艺术》1991年第1期

钱仁康:《〈隋堤柳〉——李叔同第一首“仿诗体”歌曲》,《音乐艺术》1991年第2期

秦启明:《师生之谊 情同手足——李叔同与刘质平》,《南京艺术学院学报》1991年第2期

戴嘉枋:《无尽奇珍供世眼 一轮圆月耀天心——李叔同——弘一法师生平思想暨出家因缘析》(一、二),《天津音乐学院学报》1992年第1期、1993年第3期

杨雁行:《论李叔同“学堂乐歌”的艺术特点》,《天津音乐学院学报》1995年第3期

温和:《从李叔同的歌曲创作看日本学校歌曲对中国学堂乐歌的影响》,《杭州师范学院学报》1999年第5期

孙继南:《李叔同歌曲研究的回顾与思考》,《音乐研究》2000年第1期

孙继南:《值得重视的以讹传讹现象——从李叔同歌曲〈送别〉谈起》,《人民音乐》2000年第10期

陈静野:《李叔同与沈心工——兼议李叔同〈送别〉研究中的若干问题》,《人民音乐》2007年第5期

杨柳成:《从〈送别〉看学堂乐歌中的人文精神》,《艺术探索》2004年第2期

- 孙继南:《李叔同——弘一大师的音乐教育思想与实践》,《中央音乐学院学报》2001 年第 1 期
- 戴嘉枏:《李叔同——弘一法师的音乐观及其学堂乐歌创作》,《中国音乐》2002 年第 1 期
- 许自强:《字字珠玑 不容更改——评李叔同的〈送别〉》,《词刊》2005 年第 12 期
- 萧淑娴:《怀念叔父萧友梅先生》,《中央音乐学院学报》1981 年第 1 期
- 赵汎:《纪念萧友梅先生——在首都音乐界纪念会上的发言》,《人民音乐》1981 年第 1 期
- 贺绿汀:《萧友梅博士逝世四十周年纪念会上的讲话》,《音乐艺术》1981 年第 1 期
- 谭抒真:《萧友梅与北大音乐传习所》,《音乐艺术》1981 年第 1 期
- 梁茂:《中国近代专业音乐创作的开端——纪念萧友梅逝世四十周年》,《音乐艺术》1981 年第 1 期
- 丁善德:《难以忘却的回忆——怀念萧友梅先生》,《音乐艺术》1982 年第 3 期
- 达威:《萧友梅早期在日本的音乐著作》,《人民音乐》1983 年第 10 期
- 陆仲任:《我国音乐教育事业的开拓者》,《星海音乐学院学报》1983 年第 4 期
- 萧淑娴:《萧友梅业绩之一二》,《音乐研究》1984 年第 2 期
- 陆仲任:《怀念老师萧友梅先生》,《音乐艺术》1984 年第 1 期
- 陈洪:《忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专》,《音乐艺术》1987 年第 4 期
- 汪毓和:《我国现代音乐教育事业的开拓者萧友梅》,《音乐艺术》1987 年第 4 期
- 郭燕红:《萧友梅〈旧乐沿革〉述评》,《音乐艺术》1988 年第 4 期
- 廖辅叔:《鲁迅 音乐 萧友梅》,《中央音乐学院学报》1990 年第 1 期
- 戴鹏海:《为中国专业音乐奋力开拓的一生——纪念萧友梅先生逝世五十周年》,《中国音乐学》1990 年第 3 期
- 韩国镛:《北京大学音乐传习所研究》(上、下),《音乐艺术》1990 年第 1 期、第 2 期
- 赵梅伯:《回忆友梅师长》,《音乐艺术》1991 年第 1 期
- 魏廷格:《回顾萧友梅的中西音乐观》,《中国音乐学》1992 年第 3 期
- 罗愿:《略论萧友梅的中西音乐比较观》,《中国音乐学》1992 年第 3 期
- 乔建中:《中国新音乐的伟大先行者——萧友梅史学论文读后》,《中国音乐学》1992 年第 4 期
- 王安国:《萧友梅器乐作品研究》,《中国音乐学》1993 年第 1 期
- 陈聆群:《萧友梅的音乐理论贡献》,《中国音乐学》1993 年第 2 期
- 宋祥瑞:《萧友梅学术辨释》,《黄钟》1993 年第 4 期
- 萧勤:《不尽的思念——“萧友梅博士诞辰 110 周年纪念会”发言》,《人民音乐》1994 年第 4 期
- 王宁一:《萧友梅与 20 世纪的中国音乐学和音乐美学》,《音乐艺术》1994 年第 2 期
- 陈聆群:《关于萧友梅的〈音乐史补〉》,《音乐艺术》1994 年第 2 期
- 孟文涛:《〈天下为公〉歌与萧友梅》,《音乐艺术》1995 年第 3 期

廖辅叔:《谈所谓萧(友梅)黄(自)矛盾问题》,《中央音乐学院学报》1997年第3期

丁山:《“五四”新音乐文化的开创者——萧友梅》,《新文化史料》1999年第2期

徐金阳:《新发现的萧友梅合唱曲——〈湖南大学校歌〉研究》,《新文化史料》1999年第2期

李静:《萧友梅与北大音乐传习所》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)2004年第2期

王勇:《萧友梅在莱比锡的留学生涯》,《音乐艺术》2004年第1期

金桥:《萧友梅的早期音乐创作》,《音乐艺术》2004年第1期

朱世瑞:《勇气 风范 使命——萧友梅和黄自对中国作曲与作曲理论专业的启示》,《人民音乐》2005年第2期

黄旭东:《中国现代音乐史研究的重要新发现——尘封69年、出自萧友梅手笔的珍贵文献面世》,《中国音乐学》2006年第2期

孙海:《萧友梅留德史料新探》,《音乐研究》2007年第1期

紫茵:《萧友梅黄自留下了什么》,《音乐周报》2004年12月10日

许光毅:《大同乐会》,《音乐研究》1984年第4期

陶亚兵:《中西音乐交流辑要》,《中国文化报》2002年3月21日

汪毓和:《谈谈赵元任音乐作品中的创新问题》,《人民音乐》1979年第5期

赵如兰:《我父亲的音乐生活》,《音乐艺术》1980年第3期

汪毓和:《永久的、美好的回忆——忆赵元任先生》,《中央音乐学院学报》1982年第2期

魏廷格:《我国钢琴音乐创作的发展》,《音乐研究》1983年第2期

李滨扬:《中国的第一首钢琴作品》,《人民音乐》1984年第3期

赵元任:《中国音韵里的规范问题》,《中国音乐》1985年第4期

罗小平:《赵元任对声乐创作中词曲关系的见解及其实践》,《中央音乐学院学报》1985年第3期

赵元任:《歌词中的国音》,《中国音乐》1986年第2期

薛良:《〈教我如何不想他〉杂忆》,《中国音乐》1986年第4期

赵如兰:《我父亲的音乐生活》,《中国音乐》1987年第3期

钱仁康:《赵元任的歌曲创作》,《中国音乐学》1988年第1期

廖辅叔:《刘半农与赵元任》,《中央音乐学院学报》1989年第3期

魏廷格:《“不同的不同”与“不及的不同”》,《黄钟》1991年第1期

王震亚:《赵元任歌曲创作中的写作技法——纪念赵元任逝世十周年》,《中央音乐学院学报》1992年第2期

李业道:《“五四”精神和赵元任的音乐》,《音乐研究》1992年第3期

戴鹏海:《中国第一本艺术歌曲集〈新诗歌集〉——为赵元任先生诞辰100周年而作》,《音乐爱好者》1992年第6期

廖辅叔:《论〈教我如何不想他〉的“他”字》,《中央音乐学院学报》1993年第4期

张静蔚:《赵元任音乐遗产的民主精神》,《音乐艺术》1993年第3期

王青:《“和声风格民族化”在我国早期音乐创作中的萌芽》,《音乐研究》1995年第4期

戴鹏海:《从体裁的嬗变消长看 20 世纪上半叶中国歌曲创作的发展》,《艺术探索》1995 年第 1 期

秦德祥:《赵元任与吟诵音乐》,《中国音乐》1998 年第 3 期

江江:《中国的吟诗调与西洋和声——赵元任〈小诗〉词曲及和声配置》,《音乐艺术》1999 年第 1 期

赵琴:《中国艺术歌曲的先行者——赵元任和他的歌曲创作》,《国际音乐交流》1999 年第 1 期

秦德祥:《赵元任的〈小诗〉与中国吟诗调——与江江先生商榷》,《音乐艺术》2001 年第 3 期

王健:《努力往上跑——赵元任歌曲〈上山〉简介》,《歌曲》2002 年第 1 期

冯文慈:《音乐家赵元任在音乐史书中缺载的往事回忆》,《天籁》2004 年第 2 期

秦德祥:《20 世纪吟诵音乐的嬗变》,《天籁》2004 年第 3 期

王莉:《赵元任声乐作品研究回顾》,《星海音乐学院学报》2005 年第 4 期

陈瑜:《在荒原上踏出小径——评赵元任与〈和平进行曲〉》,《音乐周报》2005 年 10 月 14 日

梁茂春:《中国第一首优秀的艺术歌曲》,《音乐周报》2003 年 1 月 31 日

殷立民:《〈教我如何不想他〉八十年》,《音乐周报》2007 年 4 月 18 日

梁茂春:《世纪之歌》,《音乐周报》2003 年 5 月 2 日

子锋:《二十世纪流行歌坛点评》,《音乐周报》2001 年 1 月 4 日

黑天使:《中国歌舞短论》,《人民音乐》1955 年第 9 期

李群:《略论黎锦晖的儿童歌舞剧》,《音乐研究》1981 年第 4 期

赵泓:《析“纯爱情歌曲”》,《音乐研究》1982 年第 3 期

徐小平:《论黎锦晖的儿童歌舞剧》,《中央音乐学院学报》1983 年第 3 期

孙继南:《黎锦晖音乐创作思想初探》,《齐鲁艺苑》1984 年第 1 期

项阳:《略论聂耳对黎锦晖创作经验的汲取》,《音乐艺术》1986 年第 2 期

孙继南:《黎锦晖年谱》,《齐鲁艺苑》1988 年第 1 期

孙继南:《黎锦晖年谱》(续),《齐鲁艺苑》1988 年第 4 期

赵元任:《黄自的音乐》,《中国音乐》1987 年第 3 期

戴鹏海:《中国第一部新型歌剧——为黎锦晖的〈麻雀与小孩〉问世 70 周年而作》,《音乐爱好者》1990 年第 3 期

俞玉滋:《黎锦晖儿童歌舞音乐取得成就的原因》,《音乐探索》1991 年第 4 期

汪毓和:《黎锦晖儿童歌舞音乐的历史意义》,《人民音乐》1991 年第 2 期

孙继南:《黎锦晖儿童歌舞音乐的艺术经验》,《星海音乐学院学报》1992 年第 3 期

孙继南:《改革创新弥为可贵——黎锦晖历史评价之我见》,《齐鲁艺苑》1993 年第 3 期

吴剑:《黎锦晖与中国流行歌曲》,《北方音乐》2000 年第 3 期

明言:《唯美主义 启蒙主义 平民主义的融会贯通——为纪念黎锦晖先生诞辰 110 周年而作》,《中央音乐学院学报》2001 年第 2 期

夏艳洲:《“改造国民性”:黎锦晖的音乐理想与创作实践》,《交响》2003 年第 1 期

项阳:《他站在传统与现代的契合点上——黎锦晖的探索对民族音乐学研究的启示》,《音乐艺术》2003年第4期

宫宏宇:《黎锦晖、留声机、殖民的现代性与音乐史研究的新视野——〈黄色音乐:中国爵士乐时代中的媒体文化与殖民现代性〉述评》,《音乐研究》2003年第4期

晨枫:《我国流行歌曲溯源》,《音乐天地》2004年第6期

彭丽:《黎派音乐再认识——关于黎锦晖的十本歌集》,《中国音乐学》2005年第2期

文涓:《〈听松〉听出新感觉》,《音乐周报》2000年12月15日

顾兆农:《〈听松〉新感》,《人民日报》2000年9月8日

李岩:《世纪末的祭典》,《光明日报》2001年1月10日

乔建中:《一件乐器和一个世纪》,《人民日报》(海外版)2001年5月1日

梁茂春:《刘派二胡展风采》,《音乐周报》2003年1月24日

席晨:《探索刘天华对二胡艺术的贡献》,《文化艺术报》2005年11月30日

原矢:《关于评价刘天华的两个问题》,《音乐研究》1960年第3期

陈振铎:《关于“刘天华创作曲集”记谱上的几个问题》,《人民音乐》1960年第22期

袁静芳:《“五四”时代优秀的民族器乐作曲家、革新家刘天华先生》,《人民音乐》1980年第6期

杨荫浏:《在困难中奋斗的刘天华先生》,《音乐研究》1980年第2期

蒋一民:《关于我国音乐文化落后原因的探讨》,《音乐研究》1980年第4期

周宗汉:《刘天华的生平和作品》,《中国音乐》1981年第1期

蒋风之:《一份珍贵的手稿》,《中国音乐》1981年第1期

陈振铎:《从瞻祭刘天华先生墓谈起》,《乐器》1981年第2期

尚德义:《刘天华在曲式上的继承与创新——刘天华14首器乐作品曲式分析》,《吉林艺术学院学报》1982年卷

陈振铎:《一件具有纪念意义的往事》,《中国音乐》1982年第2期

王沛纶:《城市歌声——为纪念刘天华而作》,《中国音乐》1982年第2期

萧兴华:《纪念民族音乐家刘天华逝世50周年》,《中国音乐》1982年第3期

刘育和:《几点回忆——在纪念刘天华先生学术讨论会上的发言》,《中国音乐》1982年第3期

梁茂春:《刘天华的音乐思想》,《中国音乐》1982年第4期

余志刚:《〈独弦操〉艺术特点浅析》,《中央音乐学院学报》1982年第2期

李民雄:《让国乐与世界音乐并驾齐驱——刘天华对民族音乐的贡献》,《音乐研究》1982年第2期

萧兴华:《民族器乐革新家——刘天华》,《乐器》1982年第6期

增山贤活:《阿炳、刘天华、孙文明及其二胡曲》,《中国音乐》1983年第1期

李西安:《阿炳与刘天华之比较研究》,《中国音乐》1983年第4期

林石城:《从刘天华录制的唱片演奏中试谈〈飞花点翠〉的曲题意义》,《星海音乐学院学报》1983年第2期

萧伯青:《忆刘天华先生补》,《音乐研究》1984年第4期

获飞:《打出一条新路来——民族器乐家刘天华》,《南京艺术学院学报》1984年

第3期

萧伯青:《关于名曲〈空山鸟语〉》,《人民音乐》1985年第9期

王克达:《浅析〈闲居吟〉》,《音乐探索》1986年第4期

金健民:《名符其实的〈改进操〉》,《乐府新声》1986年第2期

陈鲜义:《试析刘天华的二胡曲〈光明行〉》,《音乐探索》1987年第2期

秦启明:《有关研究刘天华的论文资料索引》,《南京艺术学院学报》1987年第

4期

秦启明:《刘天华年谱》,《南京艺术学院学报》1987年第3期

林俊卿:《二胡换把谈——兼探刘天华先生对换把演奏的贡献》,《交响》1989年

第4期

吉桂珍:《论刘天华创作思想及其艺术实践》,《天津音乐学院学报》1989年第

2期

王国伟:《刘天华以来的二胡曲创作》,《音乐艺术》1991年第3期

王国伟:《从刘天华到刘文金》,《音乐爱好者》1991年第4期

陈复观:《呼民族之声 奏民族之音——刘天华的乐曲创作及其生活道路》,《艺术百家》1992年第3期

俞玉滋:《刘天华〈梅兰芳歌曲谱〉述评》,《中国音乐》1992年第3期

刘育和:《忆父亲刘天华》,《人民音乐》1992年第10期

冯光钰:《采取本国精粹 容纳外来潮流——刘天华的艺术道路》,《人民音乐》

1992年第10期

袁静芳:《刘天华作品的时代精神》,《音乐研究》1992年第4期

果俊明:《演奏刘天华先生十首二胡名曲的体会》,《乐府新声》1992年第4期

胡志平:《胡琴曲中的新文人音乐——刘天华二胡曲审美特色初探》,《黄钟》

1992年第4期

陈国权:《他山之石 可以攻玉——刘天华作品曲式特点与建国后民乐创作之比较》,《黄钟》1992年第4期

徐冬:《艺术的发展不存在科学与否的问题——对刘天华创作道路的思考》,《中央音乐学院学报》1993年第3期

李西安:《文化转型与国乐的张力场结构》,《中国音乐学》1994年第4期

呼延梅文:《刘天华二胡学派与中国近现代二胡艺术的传承和发展》,《交响》

1994年第2期

冯丽梅:《中国现代二胡曲创作概观(1949~1989)》,《交响》1994年第4期

刘正维:《〈病中吟〉的成功与技法》,《黄钟》1995年第3期

刘长福:《刘天华二胡曲的演奏艺术》,《音乐研究》1995年第2期

梅雪林:《从〈音乐杂志〉看国乐改进社——兼谈刘天华的国乐思想》,《音乐研究》1995年第4期

高行素:《发现刘天华创作歌曲〈君永校歌〉纪实》,《人民音乐》1995年第1期

刘天华:《中西音乐的争执问题》,《人民音乐》1995年第1期

张锐:《刘天华作品对我创作和演奏的影响》,《南京艺术学院学报》1995年第

4期

项阳:《刘天华百年感怀》,《音乐爱好者》1995年第5期

- 张慧元:《刘天华二胡曲京剧因素的识辨》,《中国音乐学》1996年第2期
- 刘北茂:《刘天华致力改革民族乐器始末》,《天津音乐学院学报》1997年第1期
- 冯光钰:《20世纪的中国二胡艺术》,《黄钟》1998年第1期
- 林石城:《刘天华先生创作的琵琶曲〈虚籁〉》,《人民音乐》1998年第1期
- 刘北茂:《刘天华后期的音乐活动》(上、下),《人民音乐》2000年第1、2期
- 明言:《作为新音乐批评家的刘天华》,《交响》2002年第1期
- 邓四春:《“音乐是上届的语言”——青主学术研讨会综述》(上、下),《音乐周报》2001年8月28日、10月5日
- 田青:《浸在音乐中的灵魂——兼评青主的美学观》,《人民音乐》1983年第10期
- 李维意:《青主音乐思想试析》,《南京艺术学院学报》1985年第2期
- 徐冬:《略论青主的音乐思想》,《中央音乐学院学报》1988年第3期
- 蔡仲德:《为青主一辩》,《人民音乐》1989年第4期
- 邓四春:《青主音乐本质观辨析》,《中央音乐学院学报》2001年第2期
- 廖乃雄:《从物我、今古、中外的交汇与冲突看青主》,《中央音乐学院学报》2001年第4期
- 汪毓和:《重读青主〈音乐通论〉》,《中央音乐学院学报》2001年第4期
- 邓四春:《青主的音乐创作观及其音乐创作》,《音乐与表演》2002年第2期
- 毕海燕:《从青主的〈大江东去〉看艺术歌曲在中国的开端》,《天籁》2004年第3期
- 定仙:《黄自抒情歌曲〈点绛唇〉简介》,《人民音乐》1956年第9期
- 刘雪庵:《黄自先生清唱剧〈长恨歌〉》,《人民音乐》1956年第10期
- 钱仁康:《黄自主要作品分析》,《音乐研究》1958年第5期
- 中央音乐学院音乐学系师生小组:《在对黄自的评价上体现的两条道路的斗争》,《音乐研究》1958年第6期
- 沙汉昆:《钱仁康先生用什么立场、观点和方法评价黄自及其作品》,《音乐研究》1958年第6期
- 陈聆群:《学术研究必须实事求是》,《音乐研究》1958年第6期
- 陈彭年:《要全面、正确地评价历史人物》,《音乐研究》1958年第6期
- 杨溉诚:《论黄自的美学思想》,《音乐研究》1958年第6期
- 钱仁康:《忆黄自先生》,《人民音乐》1979年第5期
- 常敬仪:《关于歌曲〈思乡〉的音乐分析》,《星海音乐学院学报》1979年第1期
- 钱仁康:《黄自的未完成清唱剧〈长恨歌〉》,《音乐爱好者》1980年第3期
- 戴鹏海:《黄自年谱》,《音乐艺术》1981年第2期
- 周柱铨:《清唱剧〈长恨歌〉主题思想新探》,《人民音乐》1982年第9期
- 汪颐年:《纪念黄自——为校庆55周年而作》,《音乐艺术》1982年第3期
- 戴鹏海:《让历史作证——写在〈黄自年谱〉前面》,《音乐艺术》1982年第4期
- 韩国镛:《黄自留美资料研究》,《音乐艺术》1983年第1期
- 刘雪庵:《桃李花开话园丁——忆黄自先生二三事》,《音乐艺术》1983年第2期
- 钱仁康:《黄自先生八十诞辰感言》,《人民音乐》1984年第3期
- 周柱铨:《黄自的爱国主义音乐创作》,《人民音乐》1984年第3期

- 黄自:《怎样才可产生吾国民族音乐》,《音乐艺术》1984年第4期
- 蒲方:《试论黄自作品中的民族因素》,《乐府新声》1984年第3期
- 潘子农:《刘雪庵与〈长城谣〉》,《音乐艺术》1986年第2期
- 谢天吉:《黄自与贺绿汀之比较研究》,《星海音乐学院学报》1986年第2期
- 赵元任:《黄自的音乐》,《中国音乐》1987年第3期
- 巩小强:《对于黄自美学思想的再认识》,《人民音乐》1988年第6期
- 钱仁康:《黄自传略》,《音乐研究》1988年第3期
- 钱仁康:《黄自的声乐创作》,《音乐研究》1988年第4期
- 田可文:《论黄自发展民族音乐的理想》,《黄钟》1988年第3期
- 戴鹏海:《历史是涂抹不掉的存在——纪念音乐家黄自逝世50周年》,《音乐爱好者》1988年第3期
- 戴鹏海:《中国第一首交响音乐创作——黄自的管弦乐序曲〈怀旧〉》,《音乐爱好者》1988年第6期
- 陆华柏:《黄自〈抗敌歌〉分析》,《艺术探索》1990年第1期
- 茅原:《黄自美学思想辨析》,《音乐艺术》1991年第2期
- 王震亚:《黄自作品研究》,《音乐艺术》1992年第3期
- 杨和平:《黄自与我国第一部清唱剧〈长恨歌〉——兼谈林声翕先生的补遗三乐章》,《音乐艺术》1992年第1期
- 钱仁康:《黄自的生活与创作》(上、下),《音乐艺术》1993年第4期、1994年第1期
- 乔惟进:《黄自和声手法初探》,《音乐艺术》2000年第4期
- 冯长春:《黄自音乐美学思想的基本观点及其本质探微》,《中国音乐学》2000年第3期
- 杨溢:《黄自艺术歌曲创作探微》,《中国音乐学》2000年第S1期
- 孙博:《黄自声乐创作中的写作风格与技巧》,《乐府新声》2000年第2期
- 高洪波:《黄自与聂耳的音乐创作特征之比较》,《艺术研究》2001年第3期
- 秦西炫:《20世纪我国歌曲创作一瞥》,《音乐艺术》2002年第1期
- 高虹:《清唱剧〈长恨歌〉的旋律艺术》,《乐府新声》2002年第4期
- 戴鹏海:《永远的黄自——纪念黄自先生诞辰百年》,《音乐艺术》2004年第4期
- 向延生:《黄自对20世纪中国音乐的影响》,《中国音乐学》2005年第3期
- 许康健:《论黄自合唱作品的作曲技法特征》,《音乐研究》2006年第2期
- 王震亚:《国立音乐学院院长吴伯超传略》,《中央音乐学院学报》1989年第3期
- 陆华柏:《吴伯超抗战初期在桂林》,《音乐艺术》1989年第4期
- 廖辅叔:《中郎有女慰泉台——吊吴伯超》,《中央音乐学院学报》1990年第4期
- 王震亚:《谈吴伯超的音乐创作》,《中央音乐学院学报》2003年第2期
- 姚以让:《古韵今声——忆析吴伯超的三首歌曲》,《中央音乐学院学报》2003年第3期
- 戴鹏海:《吴伯超生平事迹备忘(1903~1949)》,《中央音乐学院学报》2003年第4期
- 宋歌:《不会忘却的纪念——聆听吴伯超百年诞辰纪念音乐会》,《音乐周报》2004年4月23日

- 杨静远:《续唱记忆中美丽的歌》,《中华读书报》2003年2月26日
- 匡惠:《刘雪庵的生活道路和创作道路》,《中央音乐学院学报》1985年第2期
- 潘子农:《刘雪庵与〈长城谣〉》,《音乐艺术》1986年第2期
- 纪琳:《刘雪庵二三事》,《中国音乐》1990年第4期
- 孙晓芬:《刘雪庵与他创作的抗战歌曲》,《民国春秋》1995年第6期
- 王怀冰:《刘雪庵与探戈舞曲〈何日君再来〉》,《北方音乐》1998年第5期
- 徐湘:《试析刘雪庵先生抗战歌曲〈长城谣〉之音乐特色》,《中国音乐》2004年第4期
- 段文:《谈刘雪庵先生的歌曲代表作》,《中国音乐》2004年第4期
- 明言:《今日君又来——为纪念刘雪庵诞辰100周年而作》,《交响》2005年第4期
- 汪毓和:《刘雪庵先生及其音乐成就》,《人民音乐》2006年第1期
- 李淑琴:《关于〈刘雪庵作品选〉中的某些史料问题》,《中国音乐》2006年第1期
- 项筱刚:《〈何日君再来〉与中国流行音乐之关系》,《人民音乐》2006年第6期
- 常罡:《论陈田鹤及其歌曲创作》,《音乐研究》1985年第1期
- 卢栩:《陈田鹤和他的两首钢琴作品〈序曲〉和〈血债〉》,《钢琴艺术》1996年第3期
- 王树:《〈武汉随想曲〉评介》,《人民音乐》1961年第2期
- 储望华:《作曲家、音乐教育家江定仙》,《人民音乐》1983年第9期
- 王震亚:《作曲家、教育家江定仙教授》,《中央音乐学院学报》1985年第3期
- 伍雍谊:《闪耀着现实主义光辉的乐章——学习江定仙先生的声乐作品心得》,《音乐研究》1993年第3期
- 戴鹏海:《富有时代激情和个性特色的艺术创作——谈江定仙的抗战歌曲》,《中央音乐学院学报》2002年第3期
- 卞萌:《谈江定仙和他的钢琴作品》,《中央音乐学院学报》2002年第3期
- 卞萌:《谈江定仙的三首钢琴作品》,《钢琴艺术》2004年第2期
- 蔡际洲、钱仁平:《西藏音诗》,《音乐周报》2004年6月25日
- 晓风:《优美动人的旋律——马思聪的“思乡曲”》,《人民音乐》1956年第3期
- 晓风:《一部社会主义建设的颂歌——谈谈马思聪的新作〈淮河大合唱〉》,《人民音乐》1956年第8期
- 董大勇:《评马思聪先生的独奏音乐会》,《人民音乐》1959年第2期
- 姚锦新:《试谈马思聪的〈第二交响曲〉》,《人民音乐》1961年第11期
- 马思聪:《交响音乐创作的技巧》,《人民音乐》1961年第11期
- 张洪岛:《记马思聪的小提琴独奏音乐会》,《人民音乐》1962年第1期
- 苏夏:《论马思聪的音乐创作》(上、下),《中央音乐学院学报》1985年第1、2期
- 张静蔚:《马思聪的音乐创作》,《人民音乐》1985年第6期
- 齐青:《马思聪创作歌剧〈热碧亚〉》,《人民音乐》1985年第7期
- 苏夏:《论马思聪的器乐套曲音乐》,《音乐研究》1985年第3期
- 桑榆:《燕子柳条翩翩舞 引得晚霞映洛姝——记马思聪四幕芭蕾舞剧〈龙宫奇缘〉》,《音乐爱好者》1985年第3期
- 冯斗南:《马思聪的〈思乡曲〉》,《音乐爱好者》1985年第3期

- 梁茂春:《马思聪的小提琴组曲〈西藏音诗〉》,《中央音乐学院学报》1986年第4期
- 李凌:《我所了解的马思聪》,《中央音乐学院学报》1988年第2期
- 汪毓和:《关于马思聪经历中的一些史实问题》,《中央音乐学院学报》1988年第2期
- 苏夏:《悼念马老》,《人民音乐》1988年第1期
- 樊祖荫:《试论马思聪〈中国民歌新唱〉中的和声技法》,《中央音乐学院学报》1988年第4期
- 戴嘉枋:《在启蒙与救亡中的自主选择——试论马思聪在三四十年代的音乐思想》,《中央音乐学院学报》1989年第1期
- 梁茂春:《论马思聪音乐创作的历史贡献》,《中国音乐学》1989年第3期
- 苏夏:《马思聪的音乐风格与内涵》,《音乐研究》1989年第1期
- 金帆:《马思聪——热爱祖国的音乐家》,《星海音乐学院学报》1989年第1期
- 俞玉滋:《我国小提琴音乐园地的拓荒者——马思聪》,《星海音乐学院学报》1989年第1期
- 关伯基:《论马思聪的F大调小提琴协奏曲》,《星海音乐学院学报》1989年第1期
- 何振京:《民族音乐之魂——浅论马思聪的声乐作品》,《星海音乐学院学报》1989年第1期
- 黄锦培:《学习马思聪先生的钢琴独奏曲〈粤曲三首〉》,《星海音乐学院学报》1989年第1期
- 孙继南:《珍贵的经验谈——马思聪〈创作的经验〉读后》,《星海音乐学院学报》1989年第1期
- 苏夏:《“鬼斧事业非人工”——写在舞剧〈晚霞〉演出之前》,《中央音乐学院学报》1990年第3期
- 李凌:《思聪三年祭——我与马思聪》(上、下),《音乐研究》1990年第2、3期
- 王安国:《1949~1989年的中国交响音乐创作》,《中国音乐学》1991年第2期
- 吴祖强:《深入开展马思聪研究——纪念马思聪先生八十寿辰》,《人民音乐》1992年第9期
- 汪毓和:《马思聪在中国近现代新音乐文化发展中的地位》,《人民音乐》1992年第2期
- 杨儒怀:《马思聪小提琴作品的创作研究》(1、2、3、4),《中央音乐学院学报》1993年第3、4期,1994年第1、2期
- 钱仁康:《马思聪〈双小提琴协奏曲〉音乐分析》,《中央音乐学院学报》1993年第2期
- 杨宝智:《马思聪与小提琴艺术》,《中央音乐学院学报》1994年第4期
- 常敬仪:《马思聪第三小提琴钢琴奏鸣曲中的内在自我》,《星海音乐学院学报》1994年第1期
- 汪毓和:《在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐》(上、中、下),《中央音乐学院学报》1995年第2、3、4期
- 戴鹏海:《马思聪音乐活动史料拾遗——兼评叶永烈著〈马思聪传〉》,《艺术探

索》1996年第3期

杨儒怀:《继往开来的历史经验——论马思聪交响组曲〈山林之歌〉的艺术造诣》,《中央音乐学院学报》1997年第4期

苏夏:《马思聪的演奏艺术和音乐创作》,《中央音乐学院学报》1997年第4期

孙晓洁:《马思聪〈思乡曲〉和声分析》,《中国音乐》1998年第3期

马瑞雪:《父亲的〈思乡曲〉》,《音乐爱好者》1998年第2期

马思聪:《舞剧〈晚霞〉创作札记》,《中央音乐学院学报》1999年第3期

卞祖善:《晚霞——马思聪晚年的音乐创作》(上、下),《视听技术》1999年第5、6期

石志佗:《研读马思聪遗作〈高山组曲〉》,《乐府新声》1999年第4期

李淑琴:《马思聪创作道路的确立及相关背景》,《中央音乐学院学报》2000年第2期

钱仁平:《1919~1937年间的中国小提琴艺术》(上、下),《交响》2000年第2、3期

孙晓洁:《马思聪作品的和声技法研究——以小提琴作品为例》,《音乐研究》2001年第4期

常敬仪:《解读交响组曲〈山林之歌〉的主题》,《星海音乐学院学报》2002年第3期

樊祖荫:《马思聪晚期小提琴作品中的和声技法——以四部小提琴曲为例》,《中央音乐学院学报》2003年第2期

彭丽:《卷帷望月空长叹——析马思聪的艺术歌曲〈李白诗六首〉》,《齐鲁艺苑》2006年第4期

胡斌:《中国小提琴民族化发展的两种模式》,《音乐研究》2006年第3期

徐士家:《江文也教授和他的音乐创作》,《中央音乐学院学报》1983年第1期

梁茂春:《江文也音乐创作发展轨迹》,《中央音乐学院学报》1984年第3期

苏夏:《伟大的爱国诗人的挽歌——江文也的交响音诗〈汨罗沉流〉》,《中央音乐学院学报》1986年第3期

秦启明:《江文也年谱》,《南京艺术学院学报》1986年第4期

戴鹏海:《两点质疑——致成于乐先生》,《人民音乐》1988年第1期

苏夏:《浮沉中的江文也——1938年至1949年江文也创作、生活评介》,《音乐研究》1990年第3期

修海林:《江文也的音乐思想》,《音乐艺术》1991年第2期

苏夏:《江文也与中国大陆作曲界》(上、下),《中央音乐学院学报》1992年第3、4期

魏廷格:《江文也钢琴作品风格的变化》,《乐府新声》1992年第2期

常敬仪:《江文也声乐作品的艺术特色》,《星海音乐学院学报》1992年第4期

梁茂春:《江文也的钢琴作品》(上、下),《交响》1993年第1、2期

唐建平:《江文也长笛奏鸣曲〈祭典〉的结构研究》,《中央音乐学院学报》1993年第2期

俞玉滋:《江文也传略》,《中央音乐学院学报》1993年第3期

王震亚:《抗日救亡时期的器乐曲创作》,《音乐艺术》1994年第1期

- 王小夕:《齐尔品对中国音乐创作民族化的影响》,《中国音乐》1994年第4期
- 汪毓和:《江文也钢琴创作中的民族因素》,《中央音乐学院学报》1994年第1期
- 梁茂春:《江文也研究的新突破——“江文也纪念研讨会”随笔》,《台声》1995年第9期
- 汪毓和:《不断向民族文化传统贴近——试论江文也音乐创作风格的演变》,《人民音乐》2000年第1期
- 张一凤:《江文也〈林庚抒情歌曲集〉的创作手法》,《中央音乐学院学报》2000年第2期
- 蒲方:《论江文也宗教作品的音乐风格》,《音乐与表演》2000年第3期
- 刘靖之:《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》(上、下),《音乐与表演》2000年第3、4期
- 卞荫:《钢琴教学要重视现代主义作品的教学——兼谈江文也先生的钢琴套曲〈断章小品16首〉》,《钢琴艺术》2001年第3期
- 苏夏:《江文也部分乐队音乐作品评价》,《中央音乐学院学报》2004年第1期
- 廖红宇:《江文也钢琴作品中的中国传统音乐因素》,《中国音乐》2005年第1期
- 姜之国:《〈台湾舞曲〉和声研究》,《中国音乐学》2006年第1期
- 王文俐:《20世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴伴奏中的现代技法因素》,《黄钟》2006年第2期
- 王震亚:《研究聂耳札记》,《人民音乐》1955年第6期
- 王树:《聂耳的歌曲与民间音乐》,《人民音乐》1955年第7期
- 马思聪:《纪念聂耳、星海》,《人民音乐》1955年第10期
- 李凌:《发扬聂耳、冼星海的战斗传统》,《人民音乐》1955年第11期
- 联抗:《聂耳早期作品〈静夜〉疑似谱》,《人民音乐》1958年第3期
- 聆群:《聂耳创作〈卖报歌〉的启示》,《人民音乐》1963年第7期
- 程云:《后顾与前瞻——在聂耳、星海学会成立会上的发言》,《人民音乐》1980年第12期
- 汪毓和:《人民音乐家聂耳、冼星海》,《中央音乐学院学报》1982年第2期
- 践耳:《聂耳歌曲的艺术特色》,《中央音乐学院学报》1982年第2期
- 李凌:《从聂耳的功绩谈起》,《音乐研究》1982年第2期
- 向延生:《聂耳年谱》,《乐府新声》1984年第1期
- 冯伯阳:《聂耳研究述评》,《吉林艺术学院学报》1985年第2期
- 瞿维:《聂耳、冼星海给我们的启示》,《人民音乐》1985年第8期
- 卞祖善:《珍贵的历史遗产》,《人民音乐》1985年第10期
- 安平:《聂耳的民族器乐创作》,《人民音乐》1985年第12期
- 蒲方:《聂耳的儿童歌曲创作》,《乐府新声》1985年第4期
- 茅原:《从聂耳的音乐看他的思想》,《中国音乐学》1986年第2期
- 项阳:《略论聂耳对黎锦晖创作经验的汲取》,《音乐艺术》1986年第2期
- 向延生:《聂耳歌曲创作编年考》(上、下),《星海音乐学院学报》1987年第4期,1988年第1期
- 向延生:《聂耳的姓名与笔名纵横谈》,《天津音乐学院学报》1988年第4期
- 李焕之:《我为〈国歌〉编录管弦乐总谱的前前后后》,《人民音乐》1996年第2期

- 蒲亨建:《聂耳歌曲创作成功之道初探》,《中国音乐学》2003年第3期
- 李岚清:《革命新兴音乐的旗帜 自学成才的音乐巨人——纪念聂耳逝世70周年》,《北方音乐》2005年第12期
- 何稼书:《聂耳的“新兴音乐”创作与30年代的中国革命》,《南京大学学报》(哲学、人文科学、社会科学版)2006年第3期
- 瞿铭荣:《聂耳〈卖报歌〉因她诞生》,《档案春秋》2006年第8期
- 樊祖荫:《聂耳歌曲调式研究》,《音乐研究》2006年第3期
- 刘本学:《聂耳生平史料的收集与研究》,《民族艺术研究》2006年第4期
- 李小莹:《严良堃与〈黄河大合唱〉》,《中国艺术报》2005年8月19日
- 费师逊:《冼星海与广东音乐》,《羊城晚报》2005年6月11日
- 胡志祥:《从“咕喱歌”到〈顶硬上〉》,《羊城晚报》2005年9月2日
- 申春:《冼星海的〈六十军军歌〉》,《中国档案报》2006年7月21日
- 马思聪:《忆冼星海》,《音乐教育》1946年9月创刊号
- 李绿永:《星海、星海的创作道路及其功绩》,《人民歌声》(月刊)1946年4月第四期
- 夏白:《星海的生活 性格 思想和他的事业》,《新音乐丛刊》(渝版)1946年1月第一辑
- 赵汎:《星海的几个老师和他的创作特征》,《新音乐丛刊》(渝版)1946年1月第一辑
- 伍伯就:《星海和他的琴》,《新音乐丛刊》(渝版)1946年1月第一辑
- 郭沫若:《吊星海》,《新音乐丛刊》(渝版)1946年1月第一辑
- 吕骥:《纪念星海同志》,《新音乐》1949年12月(第八卷第五期)
- 本社:《冼星海先生略传》,《新音乐》1949年12月(第八卷第五期)
- 林克:《冼星海在延安》,《新音乐》1949年12月(第八卷第五期)
- 赵宜:《天才的中国音乐家》,《新音乐》1949年12月(第八卷第五期)
- 佚名:《冼星海年谱纪略》,《人民音乐》1950年10月第一卷第二期
- 佚名:《冼星海作品简目》,《人民音乐》1950年10月第一卷第二期
- 滑田友:《冼星海在巴黎》,《人民音乐》1950年10月第一卷第一期
- 张啸虎:《对〈黄河大合唱〉歌词的一点体会》,《人民音乐》1955年6月号
- 马思聪:《纪念聂耳、星海》,《人民音乐》1955年10月号
- 丁善德:《沿着聂耳、星海的道路前进》,《人民音乐》1955年10月号
- 安波:《冼星海同志永远在指导与鼓舞着我们》,《人民音乐》1955年10月号
- 郭乃安:《冼星海作品中的音乐形象》,《人民音乐》1955年10月号
- 马可:《冼星海是我国杰出的社会主义现实主义音乐家》(上),《人民音乐》1955年11、12月号合刊
- 谢功成:《谈〈黄水谣〉的音乐处理》,《人民音乐》1955年11、12月号合刊
- 刘雪庵:《回忆星海二、三事》,《音乐通讯》(中国音协)1955年11月第三期
- 汪立三、刘施任、蒋祖馨:《论对星海同志一些交响乐作品的评价问题》,《人民音乐》1957年4月号
- 韩中杰:《让冼星海的交响乐更好的为人民服务》,《人民音乐》1957年5月号
- 姚牧:《与汪立三三同志谈星海的交响乐作品》,《人民音乐》1957年6月号

汪立三、刘施任、蒋祖馨:《对一些问题的澄清和答复》,《人民音乐》1957 年 7 月号

王云阶:《驳〈论星海同志一些交响乐作品的评价问题〉》,《人民音乐》1957 年 8 月、9 月号连载

刘福安:《以汪立三为首的反党小集团是怎样反对党的文艺方针的》,《人民音乐》1957 年 12 月号

鹤童:《星海同志在延安》,《人民音乐》1960 年 11、12 月号

汪毓和:《从几部作品谈交响乐反映历史革命战争的几个问题》,《人民音乐》1961 年 3 月号

孙幼兰:《洗星海在“岭南大学”及其他》,《人民音乐》1963 年 1 月号

钱韵玲:《忆星海》,《人民音乐》1977 年 11 月第六期

陈美琦:《洗星海在法国》,《音乐舞蹈研究》1979 年 10 月第十期

钱韵玲等:《深情无限忆星海——座谈会纪要》,《音乐爱好者》1980 年第三期

金建:《洗星海年谱》,《联合音乐》(香港联合音乐院)1981 年 4 月号

吕骥:《三十八年的悬念》,《人民音乐》1983 年 3 月第三期

瞿维:《回到祖国的怀抱》,《人民音乐》1983 年 3 月第三期

先珂:《〈游击军〉及其他——忆星海》,《人民音乐》1983 年 4 月第四期

熊乐忱:《重温我和星海同志在一起的往事》,《人民音乐》1983 年 4 月第四期

齐毓怡:《星海在巴黎的学习生活》,《星海音乐学院学报》1983 年第 3 期

彦克:《星海同志和他的〈牺盟大合唱〉》,《音乐研究》1984 年 9 月第三期

梁茂春:《洗星海的音乐观》,《人民音乐》1985 年 4 月第四期

李一非:《回忆洗星海老师》,《星海音乐学院学报》1985 年第 1 期

冼妮娜:《〈黄河〉是永存的》,《音乐舞蹈研究》1985 年 11 月第十一期

陈聆群:《洗星海传略》,《上海音讯》1986 年第一期

姜元禄:《洗星海的合唱歌曲研究》,《音乐学刊》(南艺)1987 年第一期

瞿维:《爱国主义的颂歌——介绍洗星海〈第一交响乐〉》,《音乐研究》1989 年 3 月第一期

梁谋:《洗星海出生地初探》,《音乐研究与创作》1990 年第九期

秦启明:《洗星海在延安诸说辨——对孙焕英〈延安鲁艺时期的塞克和星海〉的异议》,《星海音乐学院学报》1990 年第 3 期

秦启明:《洗星海著作年表》(上、下),《天籁》1990 年 3、6 月第一、二期

王震亚:《西洋作曲技法在星海的救亡歌曲中的运用与衍变》,《音乐研究》1992 年 6 月第二期

李吉提:《斗转星移话〈黄河〉——写在纪念反法西斯战争胜利五十周年》,《音乐研究》1995 年 6 月第二期

钱仁康:《洗星海第一交响曲浅析》,《音乐研究》1996 年 9 月第三期

严良堃:《我与〈黄河大合唱〉》,《合唱艺术》1997 年 8 月第一期

苏夏:《〈黄河大合唱〉艺术分析》(上、中、下),《人民音乐》1998 年 8、9、10 月第八、九、十期

李焕之:《我与“黄河”的不解之缘——缅怀恩师洗星海暨〈黄河大合唱〉辉煌的六十年》(上、下),《人民音乐》1999 年 3、4 月第三、四期

冼妮娜:《友谊之花在阿拉木图盛开——阿拉木图“冼星海故居”揭牌仪式活动侧记》,《人民音乐》1999年3月第三期

李岚清:《时代的强音 震撼的旋律 普遍的音乐——纪念人民音乐家冼星海》,《人民音乐》2005年第8期

白保国:《对〈牧童短笛〉对比中段的审美思考》,《延安日报》2007年6月8日

践耳:《贺绿汀歌曲的艺术特色》,《音乐艺术》1979年第1期

苏夏:《关于器乐作品创作问题》,《音乐研究》1980年第4期

求索:《贺绿汀早期的电影音乐创作》,《音乐艺术》1981年第2期

彦克:《记贺绿汀同志》,《中国音乐》1983年第4期

汪毓和:《贺绿汀同志创作生活五十年》,《音乐研究》1983年第4期

李凌:《贺绿汀同志和他的作业》,《音乐艺术》1983年第4期

萧庆璋:《直言的勇士——1963年德彪西“讨论”中的贺绿汀》,《音乐艺术》1983年第4期

佚名:《贺绿汀创作年表》,《音乐艺术》1983年第4期

江定仙:《热爱真理热爱艺术的音乐家——为80大寿而作》,《音乐艺术》1983年第4期

丁善德:《我们曾经是同学——记贺绿汀的往事》,《音乐艺术》1983年第4期

严良堃:《贺绿汀的音乐和我》,《音乐艺术》1983年第4期

谢天吉:《贺绿汀前期创作特征及其历史意义》,《音乐艺术》1983年第4期

陈铭志:《贺绿汀的复调艺术手法》,《音乐艺术》1984年第1期

梁茂春:《论贺绿汀作品的旋律》,《音乐艺术》1984年第3期

谢天吉:《黄自与贺绿汀之比较研究》,《星海音乐学院学报》1986年第2期

山石:《贺绿汀的钢琴独奏曲〈牧童短笛〉》,《乐器》1986年第5期

朱践耳:《无私无畏 光明磊落》,《中国音乐学》1990年第4期

王安国:《从“漏网之鱼”想到的》,《中国音乐学》1990年第4期

彦克:《贺绿汀的合唱艺术》,《星海音乐学院学报》1990年第1期

王震亚:《贺绿汀抗日救亡时期声乐作品分析》,《音乐研究》1994年第3期

桑桐:《丰富多彩的时代之声——析贺绿汀的合唱歌曲》,《音乐艺术》1993年第1期

陈铭志:《贺绿汀〈摇篮曲〉结构透视》,《中国音乐学》1993年第4期

彦克:《音乐生涯的新里程——谈贺绿汀在〈讲话〉后的创作》,《音乐研究》1992年第4期

汪毓和:《无私无畏 忠贞不渝——贺绿汀及其音乐创作》,《人民音乐》1995年第2期

钱彤:《贺绿汀与20世纪早期的中国流行音乐》,《黄钟》2004年第4期

明言:《作为新音乐批评家的贺绿汀——对贺绿汀部分音乐批评文论的历史批评》,《交响》2004年第3期

沈知白:《谭小麟先生传略》,《音乐艺术》1980年第3期

瞿希贤:《追念谭小麟师》,《音乐艺术》1980年第3期

秦西炫:《回忆谭小麟先生》,《中国音乐》1981年第4期

汪毓和:《谭小麟及其音乐创作》,《中央音乐学院学报》1988年第3期

- 桑桐:《纪念谭小麟》,《音乐艺术》1988年第3期
- 于苏贤:《谭小麟创作中的现代技法》,《音乐研究》1990年第3期
- 李诗原:《从调性到无调性——西方现代主义音乐技法 1949 年以前在中国音乐创作中的运用》,《黄钟》1992年第4期
- 曾逢文:《论谭小麟音乐创作分期及风格》,《黄钟》1996年第2期
- 钱仁平:《风中的怀念——谭小麟及其对中国新音乐发展的贡献》,《音乐爱好者》2002年第11期
- 张丽娟:《谭小麟艺术歌曲〈彭浪矶〉的创作风格》,《吉林艺术学院学报》2002年第1期
- 钱仁平:《谭小麟研究之研究》(上、下),《黄钟》2004年第2、3期
- 窦曼莉:《20 世纪早期中西方音乐融合的理论与实践——以作曲家谭小麟的艺术歌曲创作为例》,《中国音乐学》2006年第4期
- 李凌:《永远记刻在我心里的音乐家——郑志声》,《中国音乐》1981年第3期
- 王震亚:《郑志声先生生平事迹鳞爪——纪念郑志声先生逝世 40 周年》,《人民音乐》1981年第11期
- 王震亚:《郑志声传略》,《中国音乐学》1990年第1期
- 严镛:《我们更生了——试评吕骥的大型合唱曲〈凤凰涅槃〉》,《音乐研究》1990年第2期
- 李业道:《吕骥评传——第一部分(1909~1937)》(上中下),《音乐研究》1995年第4期、1996年第1、2期
- 李业道:《吕骥评传——第二部分(1937~1949)》(上中下),《音乐研究》1996年第4期、1997年第1期、1998年第4期
- 李业道:《吕骥评传》,《音乐研究》1999年第1期
- 修海林:《吕骥的大型合唱曲〈凤凰涅槃〉》,《音乐研究》1997年第2期
- 周畅:《吕骥的〈抗大校歌〉〈开荒〉和〈凤凰涅槃〉》,《音乐研究》2002年第1期
- 汪毓和:《吕骥与中国近现代音乐的发展》,《人民音乐》2002年第2期
- 魏艳:《吕骥与救亡歌咏运动》,《人民音乐》2005年第8期
- 梁茂春:《百年风云百年歌——20 世纪中国歌曲创作发展脉络》,《人民音乐》2002年第3期
- 梁茂春:《交响乐是一种文化——20 世纪中国交响乐发展历程》(1-11),《音乐周报》2001年7月至9月连载
- 宋歌:《渔民的心声》,《音乐周报》2003年4月18日
- 俞玉滋:《革命音乐家任光及其创作——为纪念任光牺牲 40 周年而作》,《中央音乐学院学报》1981年第1期
- 徐士家:《关于任光生平的一些史料》,《中央音乐学院学报》1983年第4期
- 秦启明:《任光和他的〈渔光曲〉》,《乐器》1983年第2期
- 秦启明:《任光年谱》,《音乐探索》1986年第1期
- 联抗:《纪念张曙 学习张曙》,《人民音乐》1964年第1期
- 廖家骅:《革命音乐家张曙的歌曲创作》,《人民音乐》1978年第6期
- 江江:《张曙作品的历史性》,《人民音乐》1999年第4期
- 李津勋:《张曙的〈洪波曲〉》,《中国音乐》1995年第3期

陆华柏:《回忆我和冼星海、张曙的一点交往》,《星海音乐学院学报》1990年第1期

乔书田:《关于麦新的原名及其他》,《中央音乐学院学报》1984年第3期

俞玉滋:《浩气长存——读麦新歌文集——〈大刀进行曲〉及其他》,《人民音乐》1985年第11期

孟波:《大刀向鬼子们的头上砍去!——忆麦新对〈大刀进行曲〉的创作》,《新文化史料》1995年第4期

赵丽萍:《麦新儿童歌曲对我们的启示》,《人民音乐》2003年第9期

梁茂春:《张寒晖歌曲的艺术特点》,《音乐研究》1982年第3期

陈丽生:《张寒晖与〈松花江上〉》,《党史文汇》1996年第2期

严良堃:《郑律成合唱作品的艺术成就》,《人民音乐》1985年第4期

乔建中:《郑律成作品中的民间音乐因素略述》,《人民音乐》1987年第3期

梁茂春:《韩国音乐旅》(1、2、3、4、5、6),《音乐爱好者》1997年第1、2、3、4、5、

6期

王培元:《“延安颂”的诞生》,《出版参考》2005年第20期

吕骥:《论安波同志的歌曲创作》,《人民音乐》1981年第7期

王霭林:《论安波的音乐思想》,《音乐研究》1983年第2期

李焕之:《纪念民族新音乐开拓者和组织者安波同志》,《人民音乐》1986年第

3期

张新:《单纯与质朴——谈安波创作的美学追求》,《乐府新声》1986年第4期

马可:《在新歌剧探索的道路上——歌剧〈小二黑结婚〉的创作经验》,《人民音乐》1954年第1期

马可:《论戏剧音乐》,《中国音乐》1983年第2期

冯光钰:《马可的音乐创作与民间音乐》,《音乐探索》1984年第1期

林经天:《关于马可的初步研究》,《天津音乐学院学报》1988年第2期

徐而立:《现代著名作曲家马可》,《南京艺术学院学报》1990年第4期

黄叶绿:《戏曲音乐改革家、歌剧作曲家马可》,《人民音乐》1993年第10期

汪毓和:《纪念马可逝世20周年》,《人民音乐》1996年第4期

赵家琪:《忆马可与大同竟存合唱团》,《人民音乐》1997年第6期

李西安:《马可等人在音乐教育领域的超前意识》,《人民音乐》2004年第10期

胡士平:《马可与中国歌剧》,《人民音乐》2004年第10期

鸿明:《劫夫歌曲民族风格初探》,《乐府新声》1993年第4期

亦雄:《劫夫的三首歌曲创作由来》,《党史纵横》1994年第10期

王廉官:《首创语录歌的作曲家》,《党史天地》1995年第4期

杨冬葵:《“天大地大不如党的恩情大”——歌探源》,《党史博采》1995年第9期

陈志昂:《论毛泽东诗词歌曲》,《音乐研究》1996年第4期

管桦:《思念劫夫》,《人民音乐》1997年第4期

林成敦:《李劫夫声乐作品创作年表(摘要)》,《人民音乐》1997年第4期

郦雯:《大时代的歌者——记李劫夫抗战时期的音乐作品创作》,《党史纵横》

2000年第7期

梁茂春:《论“语录歌”现象》(上、下),《黄钟》2003年第1、2期

- 梁茂春:《歌曲的异化——论李劫夫的“语录歌”创作》,《中央音乐学院学报》2004年第2期
- 毛克明:《“文革”时期的“红色圣歌”》,《社会科学论坛》2004年第6期
- 宋歌:《松花江畔的呼唤》,《音乐周报》2003年5月23日
- 郭懿:《陕北好江南——南泥湾》,《音乐周报》2003年8月15日
- 徐江:《纪:为人民而歌的人 念:民族音乐的大旗》,《音乐周报》2004年7月9日
- 乔建中:《“扛大旗的人”一解》,《音乐周报》2004年8月20日
- 吴剑:《姚敏与〈天长地久〉》,《北方音乐》2000年第2期
- 辛丰年:《读陈歌辛歌集有忆》,《北方音乐》2006年第1期
- 刘诗嵘:《名不符实的〈一百年的歌声〉》,《人民音乐》2004年第4期
- 李定国:《黎锦光与〈夜来香〉》,《北方音乐》2005年第5期
- 钱仁康:《听〈长征交响曲〉》,《人民音乐》1962年第1期
- 杨余燕:《谈丁善德的和声风格与手法》,《音乐研究》1981年第3期
- 魏廷格:《丁善德访问记》,《中国音乐》1982年第4期
- 沈旋:《丁善德的创作特色》,《人民音乐》1982年第7期
- 陈铭志:《丁善德的复调艺术风格》,《音乐研究》1985年第2期
- 王安国:《从借鉴吸收到融汇化合——中国(大陆)当代作曲技术理论各学科的建设与发展》(上、下),《黄钟》1991年第2、3期
- 林华:《丁善德音乐创作的审美特征》,《音乐艺术》1991年第4期
- 陈铭志:《丁善德复调思维的新发展——浅释〈小序曲与赋格四首〉》,《音乐艺术》1991年第3期
- 魏廷格:《丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就》,《中央音乐学院学报》1992年第1期
- 苏夏:《丁善德中青年时期的钢琴音乐》,《音乐艺术》1992年第1期
- 戴鹏海:《丁善德音乐年谱长编》,《吉林艺术学院学报》1993年第1期,1994年第1、2、3、4期,1995年第1、2、3、4期,1996年第1期
- 张鸿玮:《交响音乐创作要注意可听性》,《人民音乐》1994年第1期
- 周为民:《“五四”以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考》,《新疆艺术》(汉文版)1999年第4期
- 钱明慧:《浅析丁善德钢琴作品的创作特征》,《杭州师范学院学报》1998年第5期
- 王伟:《丁善德钢琴作品的和声语言》,《黄钟》2000年第3期
- 王伟:《丁善德钢琴音乐探索与创新的轨迹》,《音乐研究》2000年第3期
- 王伟:《丁善德钢琴作品的调思维研究》,《音乐艺术》2001年第1期
- 戴鹏海:《音乐家丁善德先生行状(1911~1995——为〈丁善德纪念画册〉作)》,《音乐艺术》2001年第4期
- 桑桐:《简论丁善德音乐作品的性格特征》,《中央音乐学院学报》2001年第3期
- 赵小平:《丁善德和歌曲〈想亲娘〉》,《理论与创作》2001年第4期
- 张凌飞:《中西合璧 古今融汇——析丁善德〈第一新疆舞曲〉》,《钢琴艺术》2005年第4期

伍润华:《丁善德创作中复调形式与复调思维的运用》,《音乐探索》2005年第2期

高拂晓:《丁善德两首新疆舞曲的音乐学分析》,《浙江艺术职业学院学报》2005年第3期

倪瑞霖:《丁善德的艺术歌曲创作》,《音乐艺术》2005年第4期

赖朝师:《继承传统 突破创新——丁善德序曲与赋格四首研究》,《音乐与表演》2006年第1期

黄常虹:《析丁善德改编名额的艺术成就》,《中国音乐》2006年第2期

余京:《丁善德钢琴作品在中国钢琴音乐发展中的地位》,《人民音乐》2007年第3期

李志国:《丁善德钢琴音乐中转调与变和弦的运用》,《乐器》2007年第4期

陈奎及:《从实践中来的音乐论著——评介李焕之同志的〈音乐创作散论〉》,《人民音乐》1982年第5期

汪毓和:《作曲家李焕之及其创作》,《人民音乐》1985年第2期

罗建新:《〈春节序曲〉和它的作者》,《音乐世界》1994年第1期

汪毓和:《20世纪华人(大陆)音乐创作概述》(上、中、下),《音乐探索》1995年第1、2、3期

汪毓和:《抒时代之音 融华夏之情——李焕之及其音乐创作》,《人民音乐》1995年第4期

金波:《乐思如潮 心静如水——与李焕之相处的日子》,《人民音乐》1997年第7期

王安国:《晚霞绮丽 辉映江天——〈李焕之声乐作品集〉的艺术特色》,《人民音乐》1997年第9期

靳学东:《李焕之和他的合唱套曲〈胡笳吟〉》,《星海音乐学院学报》1997年第4期

李群:《我的音乐生活》,《国际音乐交流》1997年第1期

居其宏:《创造使人生之树常青——从“李焕之作品音乐会”说开去》,《人民音乐》1999年第8期

梁茂春:《“直行终有路”——评李焕之为民族管弦乐队而作的〈路〉》,《人民音乐》1999年第12期

蔡梦:《李焕之第一交响曲〈天风海涛〉音乐分析》,《音乐研究》2004年第3期

蔡梦:《李焕之箏篴独奏〈高山流水〉音乐分析》,《音乐创作》2006年第3期

蔡梦:《李焕之的理论著述及其历史贡献》,《音乐研究》2006年第4期

蔡梦:《李焕之新时期的器乐创作及其艺术特色》,《中国音乐学》2007年第1期

梁茂春:《泥土芬芳入管弦》,《音乐周报》2006年3月10日

吴祖强:《为了更嘹亮的乐音与歌声》,《人民音乐》1994年第1期

汪毓和:《吴祖强及其音乐创作》,《人民音乐》1994年第5期

吴祖强:《舞蹈音乐的结构及其他》,《舞蹈》1996年第4期

吴祖强:《以音乐新创作迎接香港回归》,《人民音乐》1997年第1期

吴祖强:《谈钢琴独奏〈鱼美人〉选曲》,《钢琴艺术》1999年第1期

胡净波:《关于琵琶协奏曲〈草原英雄小姐妹〉的结构特征及表现手段》(上、下),

《乐府新声》2002 年第 2、3 期

胡净波:《西方协奏曲形式在新中国的嬗变》(上、下),《乐府新声》2003 年第 1、2 期

彦克:《革命的芭蕾舞剧好得很——喜看芭蕾舞剧〈红色娘子军〉》,《人民音乐》1964 年第 2 期

梁茂春:《青春的赞歌——杜鸣心〈青年交响乐〉评介》,《人民音乐》1982 年第 12 期

汪毓和:《杜鸣心的交响音乐创作》,《人民音乐》1984 年第 5 期

石夫:《论钢琴协奏曲〈春之采〉的艺术手法》,《中央音乐学院学报》1989 年第 2 期

王安国:《新的时代需要新的作品——〈长城〉交响乐的艺术特色》,《中央音乐学院学报》1989 年第 2 期

卞祖善:《杜鸣心的舞剧音乐》,《中央音乐学院学报》1989 年第 2 期

汪毓和:《质朴 深情 纯净——浅谈杜鸣心音乐创作的个人风格》,《人民音乐》1989 年第 4 期

梁茂春:《深入开掘旋律之美——评杜鸣心〈小提琴协奏曲〉》,《人民音乐》1989 年第 4 期

李吉提:《谈杜鸣心的长笛、竖琴二重奏〈水乡吟〉》,《人民音乐》1989 年第 4 期

祖振声:《努力探索中国音乐创新之路——论杜鸣心的音乐创作》,《音乐研究》1992 年第 3 期

修海林:《杜鸣心的钢琴协奏曲〈春之采〉》,《人民音乐》1994 年第 2 期

吴祖强:《古雪夫和舞剧〈鱼美人〉音乐》,《舞蹈》1995 年第 4 期

龚晓婷:《民族芭蕾舞剧的奇葩——杜鸣心芭蕾舞剧〈玄凤〉》,《人民音乐》1996 年第 4 期

陈湘:《一片痴情铸舞魂——杜鸣心与舞蹈音乐》,《舞蹈》1999 年第 3 期

谢涛:《兼收并蓄与推陈出新——朱践耳〈第二交响曲〉与杜鸣心钢琴协奏曲〈春之采〉比较研究》,《中国音乐学》2002 年第 4 期

李刚:《充满激情的咏叹——杜鸣心合唱曲〈嘎哦丽泰〉评析》,《中国音乐》2004 年第 3 期

窦青:《杜鸣心钢琴〈练习曲〉分析》,《音乐创作》2006 年第 5 期

刘涓涓:《写自己动情的音乐去打动人——对杜鸣心访谈的思考》,《音乐创作》2007 年第 1 期

蒋一民:《现代派 民族魂——听朱践耳的交响组画〈黔岭素描〉》,《人民音乐》1983 年第 6 期

张金云:《黔岭风貌的重现——交响音画〈黔岭素描〉赏析》,《音乐爱好者》1984 年第 1 期

倪瑞霖:《朱践耳与他的创作》,《人民音乐》1985 年第 4 期

王安国:《朱践耳管弦乐近作研究》,《音乐研究》1985 年第 4 期

杨立青:《历史悲剧的真实写照——朱践耳新作〈第一交响曲〉评介》,《人民音乐》1986 年第 8 期

修海林:《音乐情感的历史性与民族性——关于朱践耳〈第一交响曲〉的对话》,

《人民音乐》1986年第10期

杨立青:《谈朱践耳〈第一交响曲〉创作技法》,《音乐研究》1987年第1期

杨立青:《听朱践耳〈第三交响曲〉》,《人民音乐》1989年第3期

赵培文:《灵魂在交响乐中醒悟——著名作曲家朱践耳与他的音乐追求》,《音乐爱好者》1990年第1期

吴润霖:《传统与现代的奇妙交响——听朱践耳新作唢呐协奏曲〈天乐〉》,《音乐爱好者》1990年第1期

朱践耳:《生活启示录——主题与变奏曲》,《中国音乐学》1991年第4期

陈铭志:《朱践耳音乐作品中的复调技巧运用》,《中国音乐学》1991年第4期

钱仁康:《音诗〈纳西一奇〉赏析》,《音乐研究》1991年第3期

王国伟:《玛丽·何塞作曲大奖的获得者——朱践耳的〈第四交响曲〉》,《音乐爱好者》1991年第3期

郑英烈:《朱践耳第一、二、四交响曲中的12音用法》,《中国音乐学》1991年第3期

王云阶:《勇于开拓 善于创新——谈朱践耳的交响曲》,《人民音乐》1992年第1期

卢广瑞:《12音自由序列与孤独——朱践耳〈第八交响曲〉“求索”》,《音乐研究》1996年第2期

雅文:《立足本土 勇于探索——记“朱践耳交响音乐新作听赏会”》,《音乐探索》1996年第1期

杜永寿:《宇宙间的共响——朱践耳〈第七交响曲〉浅析》,《乐府新声》1996年第4期

汪毓和:《自我否定 自我超越 不断前进——记作曲家朱践耳》,《人民音乐》1997年第5期

吴润霖:《闪光的民族精魂——析朱践耳的交响诗〈百年沧桑〉》,《人民音乐》1997年第5期

王安国:《伟大历史时刻的辉煌乐章——听乐述评》,《人民音乐》1997年第5期

卢广瑞:《再析践耳的〈第八交响曲“求索”〉》,《音乐研究》1997年第2期

吴润霖:《跨世纪的辉煌——朱践耳的新作交响诗〈百年沧桑〉赏析》,《音乐爱好者》1997年第3期

卢广瑞:《朱践耳〈第八交响曲“求索”〉的民族特征》,《黄钟》1998年第2期

汪培元:《朱践耳的琵琶独奏曲〈玉〉》,《音乐艺术》1998年第2期

蔡继琨:《朱践耳的交响音乐》,《音乐爱好者》1998年第6期

钱仁平:《世纪之交的作曲盛会——九八中青年作曲家新作品暨作曲教学经验交流会综述》,《人民音乐》1999年第2期

徐孟东:《中国复调音乐形态新的发展与变异》(上、下),《音乐艺术》1999年第3、4期

卞祖善:《听“朱十”和“肖十”》,《视听技术》1999年第12期

冯斗南:《交响音诗〈纳西一奇〉》,《乐器》1999年第1期

郑艺:《兼收并蓄 继往开来——从东西方音乐文化交流史管窥音乐创作的变化发展趋向》,《吉林艺术学院学报》1999年第2期

- 项筱刚:《朱践耳的四部交响曲及其创作思想》,《音乐研究》2000 年第 3 期
- 苏夏:《浅论创作观念和创作方法——中国交响乐团征集作品音乐会听后随想》,《人民音乐》2000 年第 5 期
- 卞祖善:《孜孜以求的探索——听“朱践耳交响乐作品音乐会”后的思考》,《人民音乐》2000 年第 1 期
- 梁茂春:《浩然正气入管弦——评朱践耳〈第十交响曲〉》,《人民音乐》2000 年第 5 期
- 钦丽丽:《严谨中的灵活 深邃中的神韵——朱践耳几部相近作品序列结构和衍展方式的比较》,《星海音乐学院学报》2000 年第 2 期
- 黄白:《当代交响乐的中国巨鼎——朱践耳的第十交响曲〈江雪〉》,《音乐爱好者》2000 年第 2 期
- 钦丽丽:《核心三音列的整体控制——朱践耳〈第六交响曲〉音乐分析》,《音乐艺术》2001 年第 3 期
- 冯华:《浅析朱践耳〈第一交响曲〉的序列运用》,《音乐与表演》2001 年第 4 期
- 蔡乔中:《套曲化单章结构与套叠性回旋曲式——交响诗〈百年沧桑〉分析》,《黄钟》2002 年第 3 期
- 谢涛:《兼收并蓄与推陈出现——朱践耳〈第二交响曲〉与杜鸣心钢琴协奏曲〈春之采〉比较研究》,《中国音乐学》2002 年第 4 期
- 饶余燕:《贵在探索创新——朱践耳的钢琴创作简析》,《钢琴艺术》2002 年第 2 期
- 王西麟:《朱践耳的“三级跳”——评〈朱践耳交响曲集〉的出版》,《音乐爱好者》2002 年第 6 期
- 陈伟平:《朱践耳〈第十交响乐“江雪”〉评析》,《中国音乐》2003 年第 4 期
- 刘文杰:《朱践耳交响音乐作品的哲理思维探析》,《美与时代》2004 年第 6 期
- 蔡乔中:《朱践耳交响曲的序列技法特征》,《音乐艺术》2004 年第 3 期
- 蔡乔中:《朱践耳交响曲创作的旋律特色》,《星海音乐学院学报》2004 年第 4 期
- 蔡乔中:《析朱践耳交响曲创作的主要技法》,《人民音乐》2005 年第 1 期
- 蔡乔中:《朱践耳交响曲的和声技法分析》,《星海音乐学院学报》2005 年第 3 期
- 蔡乔中:《朱践耳交响曲的“数控节奏”分析》,《音乐与表演》2005 年第 4 期
- 梁雷:《寻找个人与民族的声音——朱践耳交响乐作品的特征》,《人民音乐》2005 年第 1 期
- 钦丽丽:《音色与个别乐器个性的保持与加强——朱践耳〈第六交响曲〉音色分析》,《黄钟》2005 年第 2 期
- 李波:《试析朱践耳〈第十(江雪)〉交响曲》,《乐府新声》2005 年第 3 期
- 刘元平:《朱践耳交响音乐作品中的“造型”分析》,《音乐探索》2005 年第 4 期
- 白桀:《传统在现代中升华——浅析室内乐〈玉〉》,《音乐探索》2006 年第 1 期
- 范黎:《〈纳西一奇〉之“奇”——朱践耳老师访谈》,《中国音乐》2006 年第 1 期
- 卢广瑞:《各呈风采 各有千秋——两部管弦乐〈节日序曲〉的分析》,《音乐与表演》2007 年第 2 期
- 范黎:《朱践耳钢琴组曲和声研究》,《中国音乐》2007 年第 2 期
- 紫茵:《中国作曲家在做什么?》,《音乐周报》2001 年 11 月 9 日

王宁一:《发人深思的探索——评罗忠谔的〈涉江采芙蓉〉》,《音乐研究》1981年第4期

郑英烈:《十二音技法在中国音乐作品中的运用》,《音乐研究》1986年第1期

思锐:《罗忠谔〈钢琴曲三首〉作曲技法谈》,《人民音乐》1987年第6期

郑英烈:《罗忠谔〈第二弦乐四重奏〉试析》,《音乐艺术》1988年第4期

张振涛:《中国第一首序列歌曲——十二音体系和罗忠谔的〈涉江采芙蓉〉》,《音乐爱好者》1990年第4期

陈铭志:《罗忠谔的〈管乐五重奏〉》,《中国音乐学》1991年第3期

王青:《“均控场”理论与中国音乐的十二音实践——与赵金虎同志商榷》,《中国音乐学》1993年第2期

赵金虎:《罗忠谔五声性十二音序列结构与“均”控框架》,《黄钟》1993年第3期

罗兰:《“悟性”的艺术家与他的视觉音乐——罗铮与他的音乐绘画》,《音乐爱好者》1993年第5期

戴定澄:《罗忠谔声乐套曲中五声性内涵的各类和弦结构》,《音乐艺术》1994年第2期

陈铭志:《循香探幽——罗忠谔〈暗香〉的艺术成就》,《人民音乐》1995年第6期

戴嘉枋:《罗忠谔与“革命交响乐”〈沙家浜〉》,《音乐爱好者》1995年第4期

戴定澄:《罗忠谔〈古诗词歌曲五首〉评析》,《音乐艺术》1997年第2期

吴春福:《乐与画的交融 情与爱的升华——罗忠谔〈罗铮画意〉中音乐分析》,《中国音乐学》2002年第4期

王瑞:《罗忠谔〈第二弦乐四重奏〉的时控逻辑》,《音乐研究》2003年第3期

梁甫基:《罗忠谔的歌曲〈鹧鸪天〉》,《艺术探索》2004年第1期

韩焱:《罗忠谔〈第二弦乐四重奏〉的分析》,《乐府新声》2004年第2期

刘涓涓:《谈话与思考——罗忠谔研究之一》,《音乐研究》2004年第3期

吴春福:《桃李无言 下自成蹊——记罗忠谔先生的创作生涯与艺术成就》,《中国音乐》2004年第4期

王瑞:《〈琴韵〉的音高组织逻辑及其内涵》(上、下),《中央音乐学院学报》2004年第1、2期

薛瑾:《罗忠谔的五声性12音及其运用》(上、下),《天籁》2004年第4期、2005年第1期

吴春福:《论罗忠谔后期乐队作品中的音色转换》,《音乐研究》2005年第2期

刘涓涓:《罗忠谔艺术歌曲〈摸鱼儿〉分析》,《中国音乐》2005年第2期

刘涓涓:《贯其始终 开其先河——罗忠谔艺术歌曲概述》,《人民音乐》2005年第7期

顾耀明:《罗忠谔与德奥音乐文化》,《人民音乐》2005年第7期

佚名:《罗忠谔主要作品目录》,《人民音乐》2005年第7期

刘涓涓:《相看两不厌 唯有敬亭山——听罗忠谔新室内乐〈送别〉有感》,《音乐创作》2005年第4期

韩焱:《试析罗忠谔〈第三弦乐四重奏〉》(上、下),《乐府新声》2006年第1、2期

刘涓涓:《起承转合的逻辑递归——罗忠谔新室内乐〈送别〉JV88的曲式结构与音乐分析》,《黄钟》2006年第2期

- 刘涓涓:《罗忠镕艺术歌曲中人声旋律的处理方法》,《人民音乐》2006年第4期
- 刘涓涓:《独到 深沉 丰富——罗忠镕艺术歌曲〈卖花声·题岳阳楼〉分析》,《中央音乐学院学报》2007年第1期
- 郭翔:《广东风格的钢琴曲》,《音乐周报》2004年2月6日
- 秦西炫:《交响诗〈新潮逐浪高〉乐思的发展》,《音乐探索》1985年第4期
- 希路:《情系〈我的祖国〉——陈培勋管弦乐作品唱片专集漫说》,《人民音乐》1995年第11期
- 希路:《〈清明祭〉——陈培勋俄第二交响乐赏析》,《人民音乐》1996年第10期
- 常敬仪:《陈培勋五首粤调钢琴曲评析》,《钢琴艺术》1999年第6期
- 宋艺闻:《陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究》,《齐鲁艺苑》2004年第4期
- 朱建:《广东风格的钢琴曲——评陈培勋的〈卖杂货〉》,《戏剧文学》2004年第5期
- 王群:《陈培勋五首粤调主题钢琴曲的文化思考》,《音乐与表演》2006年第3期
- 许国华:《音乐艺术上的探索者——瞿维》,《人民音乐》1980年第12期
- 李吉提:《踏雪寻梅第一程——作曲家瞿维创作析谈》,《音乐研究》1996年第1期
- 傅正春:《根下有沃土 国色添奇葩——瞿维和他的钢琴曲〈花鼓〉》,《沈阳教育学院学报》2005年第2期
- 靳:《台湾音乐动态》,《天津音乐学院学报》1985年第3期
- 居其宏:《中国音乐:战后三十年的历史反思——香港“中国新音乐史研讨会”归来谈》,《中国音乐学》1988年第4期
- 王曾婉:《台湾著名音乐家许常惠教授谈台湾民间音乐》,《人民音乐》1989年第7期
- 毛继增:《拳拳赤子心——访许常惠教授》,《音乐研究》1989年第3期
- 梁茂春:《许常惠的音乐创作之路》,《中央音乐学院学报》1993年第2期
- 何昌林:《许常惠的〈台湾音乐史初稿〉》,《音乐研究》1994年第2期
- 梁茂春:《遥祭许常惠先生——告别台湾音乐的“许常惠时代”》,《人民音乐》2001年第7期
- 乔建中:《许常惠——两岸音乐学术交流之桥的搭建者》,《音乐研究》2002年第1期
- 简巧珍:《许常惠先生对台湾当代音乐的贡献——简析其早期作品两部》,《中国音乐》2002年第1期
- 施雪均:《欣然披露〈梁祝〉创作全过程》,《文汇报》2002年12月14日
- 江声:《蝴蝶高飞成双对——介绍小提琴协奏曲〈梁山伯与祝英台〉作者》,《音乐爱好者》1981年第2期
- 肖兴华:《评二胡与乐队〈莫愁女幻想曲〉》,《中国音乐》1988年第2期
- 靳卯君:《音乐奇才——何占豪》,《音乐爱好者》1988年第6期
- 赵咏山:《灵感来自传统文化——从何占豪新作二胡与乐队〈莫愁女〉说开去》,《人民音乐》1989年第12期
- 靳卯君:《小提琴协奏曲〈梁山伯与祝英台〉是怎样诞生的?》,《北方音乐》1996年第2期

林菁:《音乐的标题构思对音乐形式的影响——关于〈罗密欧与朱丽叶〉和〈梁山伯与祝英台〉》,《黄钟》1999年第3期

烁渊:《“梁祝”策划的最新解读》,《决策与信息》1999年第8期

仲军:《小提琴协奏曲〈梁山伯与祝英台〉赏析》,《吉林艺术学院学报》2000年第4期

张纯贺:《小提琴协奏曲〈梁祝〉的几个不同版本》,《家庭影院技术》2000年第4期

陈爱娟:《古筝艺术的新起点——首演古筝协奏曲〈临安遗恨〉有感》,《福建艺术》2000年第1期

陈乐昌:《中国音乐“润腔”手法在提琴族乐器上的使用技巧》,《天籁》2001年第4期

李静:《一曲感人肺腑的〈梁祝〉悲歌》,《乐器》2002年第8期

三云:《创作〈梁祝〉的前前后后》,《三月风》2002年第6期

盛秧:《何占豪的英雄“情结”——古筝协奏曲〈临安遗恨〉与〈西楚霸王〉评析》,《乐器》2007年第4期

赵汝德:《〈嘎达梅林交响诗〉的民歌音调运用》,《内蒙古师范大学学报》(哲学社会科学版)1981年第2期

苏载:《〈嘎达梅林〉交响诗浅析》,《黄河之声》1994年第2期

范志国:《〈嘎达梅林〉交响诗中的民歌主题运用方式探析》,《内蒙古大学艺术学院学报》2006年第4期

魏景舒:《绚丽多姿三峡美——评交响组曲〈长江三峡素描〉》,《人民音乐》1981年第5期

秦西炫:《评交响诗〈三峡素描〉》,《人民音乐》1984年第2期

刘晓江:《从〈貔貅舞曲〉和〈三峡素描〉看王义平的创作风格》,《黄钟》1990年第3期

钱亦平:《壮丽的国际主义颂歌——交响诗〈白求恩〉简介》,《音乐爱好者》1979年

钱苑:《未成曲调先有情——记作曲家吕其明》,《人民音乐》1985年第3期

亦平:《从“土琵琶”到“微山湖”——记作曲家吕其明》,《音乐爱好者》1988年第1期

贾立夫:《深情谱“双祭”——记作曲家吕其明两部新作》,《人民音乐》2001年第5期

贾立夫:《〈红旗颂〉:永恒的旋律——访著名作曲家吕其明》,《音乐天地》2006年第1期

王直:《一首群众喜爱的抒情歌曲——评歌曲〈大海一样的深情〉》,《人民音乐》1980年第4期

肖兴华:《二胡协奏曲〈长城随想〉》,《中国音乐》1983年第3期

钱苑:《以意使笔 不拘常法——二胡协奏曲〈长城随想〉评介》,《人民音乐》1983年第9期

果俊明:《谈名作〈豫北叙事曲〉的演奏》,《乐府新声》1986年第2期

陈铭欣:《二胡独奏曲〈豫北叙事曲〉赏析》,《乐器》1986年第4期

- 梁茂春:《论刘文金的民族器乐创作》,《音乐研究》1987年第4期
- 王国伟:《从刘天华到刘文金——二胡“叙事曲”》,《音乐爱好者》1991年第4期
- 廖玉麟:《二胡艺术中的三颗明珠——论刘文金的二胡创作及其启示》,《音乐研究》2000年第1期
- 吴红非:《主题动机发展及结构力对韵的影响——浅析刘文金二胡作品〈秋韵〉》,《苏州科技学院学报》(社会科学版)2002年第4期
- 吴红非:《刘文金二胡作品的题材、技法和体裁》,《中国音乐》2003年第4期
- 姚毅军:《指挥札记——我排练〈长城随想〉》,《天籁》2004年第1期
- 朴东升:《一部精彩的〈戏彩〉——简析刘文金的民族管弦乐新作〈戏彩〉及其他》,《人民音乐》2004年第3期
- 刘再生:《根植传统 求新求变——听刘文金民族音乐作品音乐会有感》,《人民音乐》2006年第5期
- 彭丽:《〈豫北叙事曲〉与〈三门峡畅想曲〉的诞生》,《人民音乐》2006年第1期
- 彭辉:《民族的魂魄 美的神韵——二胡协奏曲〈长城随想〉》,《剧作家》2006年第3期
- 朴东升:《精彩的〈戏彩〉》,《音乐周报》2004年2月6日
- 萧黄:《民族调式和声研究的可贵成果——介绍黎英海的〈汉族调式及其和声〉》,《音乐研究》1959年第5期
- 朱嵩:《黎英海钢琴独奏曲〈阳关三叠〉中的诗意及韵味》,《南京艺术学院学报》1981年第4期
- 魏廷格:《探求新的美的境界——评钢琴曲〈夕阳箫鼓〉、〈涛声〉》,《人民音乐》1982年第6期
- 雷小蕾:《谈钢琴曲〈夕阳箫鼓〉的演奏处理》,《乐府新声》1984年第4期
- 胡自强:《略论黎英海在钢琴音乐创作上的探索》,《西北师范大学学报》(社会科学版)1992年第3期
- 修海林:《黎英海教授的民族音乐创作与研究》,《国际音乐交流》1994年第3期
- 李京红:《〈夕阳箫鼓〉的演奏心得》,《钢琴艺术》1997年第5期
- 郭和初:《清新隽永 情景交融——艺术歌曲〈春晓〉简析》,《星海音乐学院学报》1999年第4期
- 郭和初:《黎英海〈移宫变奏曲〉的独特性及其创作手法分析》,《黄钟》2002年第4期
- 樊祖荫:《一部有利于弹奏五声性音调作品的钢琴指法练习教程——黎英海〈五声性音调钢琴指法练习〉评介》,《钢琴艺术》2002年第11期
- 王安潮:《继承发展民族音乐的精华——黎英海学术成果之研究》,《中国音乐》2007年第2期
- 高佳佳:《英绘万千谱乐海——“庆贺黎英海先生80华诞暨学术研讨会”综述》,《中国音乐》2007年第2期
- 林海兴:《盎然诗意出绝句——陈铭志〈钢琴小品八首〉》,《音乐爱好者》1984年第4期
- 饶余燕:《复调理论的新硕果——陈铭志教授〈复调音乐写作基础教程〉学习札记》,《人民音乐》1987年第10期

- 林华:《古老学科的新课题——陈铭志复调教学体系研究心得》,《音乐艺术》1987年第4期
- 陈铭志:《复调思维与形象思维》,《音乐艺术》1989年第1期
- 陈维芬:《勇于探索 善于创造——浅析陈铭志教授〈钢琴小品八首〉》,《乐府新声》1989年第3期
- 赵德义:《现代赋格答题的多向性选择》,《黄钟》1989年第1期
- 林华:《评陈铭志的声乐套曲〈聊斋志异〉三则》,《音乐艺术》1991年第1期
- 周雪石:《十二音技法在赋格曲中的运用——兼评陈铭志的一首序曲与赋格》,《音乐艺术》1991年第2期
- 王瑞:《陈铭志〈钢琴小品八首〉的艺术特色》,《音乐艺术》2000年第2期
- 夏月:《从陈铭志先生的两本钢琴曲集谈起》,《钢琴艺术》2000年第1期
- 田艺苗:《陈铭志复调钢琴作品研究》,《音乐研究》2003年第1期
- 林华:《陈铭志〈序曲与赋格曲集〉解读》,《音乐研究》2004年第2期
- 赵晓生:《论陈铭志〈序曲与赋格曲集〉的演奏》(上、下),《钢琴艺术》2006年第1、2期
- 李玫:《对王洛宾歌曲创作价值的认识》,《交响》1999年第3期
- 殷珊:《是民歌,还是王洛宾的创作歌曲?》,《音乐研究》1994年第3期
- 兴于诗:《乐坛漫步》,《音乐研究》1994年第3期
- 杜亚雄:《编选〈洛宾歌曲集〉的前前后后》,《人民音乐》1994年第6期
- 戴鹏海:《民歌岂容出卖?!》,《人民音乐》1994年第6期
- 艾克拜尔·米吉提:《读〈民歌岂容出卖〉一文有感——兼谈王洛宾现象》,《人民音乐》1994年第9期
- 刘再生:《批评者,批也,评也——对“王洛宾热”现象的思考》,《人民音乐》1994年第10期
- 洛宾:《历史是公正的》,《人民音乐》1994年第Z1期
- 伍国栋:《民间音乐作品书面规范及其权利归属》,《人民音乐》1994年第Z1期
- 孟文涛:《给“西部民歌之父”定位》,《艺术导刊》1994年第6期
- 王洛宾:《我和西部民歌》,《人民音乐》1995年第1期
- 于庆新:《民歌的记谱与加工——谈王洛宾和民歌著作权》,《人民音乐》1995年第1期
- 张善:《“王洛宾现象”之我见》,《人民音乐》1995年第5期
- 史竞:《漫天白雪忆洛宾》,《新疆艺术》(汉文版)1998年第2期
- 王仲明:《王洛宾的历史贡献和音乐美学特点》,《新疆艺术》1998年第4期
- 何涛:《王洛宾歌曲的艺术魅力》,《新疆艺术》1998年第4期
- 马成翔:《王洛宾歌曲作品的艺术特色》,《新疆艺术》1998年第4期
- 祁大慧:《〈在那遥远的地方〉“版本”觅踪》,《新疆艺术》1999年第2期
- 段蕾:《〈在那遥远的地方〉旋律出的构成与落谱》,《新疆艺术》1999年第3期
- 蒋林:《王洛宾音乐创作的艺术感情》,《新疆艺术》1999年第4期
- 王鹏:《也说“达坂城”的“妹妹”》,《读书》2001年第3期
- 陇菲:《原始民歌的激活——由王洛宾说起兼及音乐存在方式》,《星海音乐学院学报》2001年第3期

黄大岗:《中国民族民间音乐著作权的觉醒》,《新疆艺术学院学报》2003 年第 3 期

杜亚雄:《何谓“民歌”——兼谈〈在那遥远的地方〉产生的过程》,《黄钟》2004 年第 3 期

梁茂春:《王洛宾的西部民歌的定位问题》,《福建艺术》2005 年第 4 期

王丽娜:《王洛宾民歌的艺术价值》,《河南师范大学学报》2006 年第 1 期

麓生:《评〈红军根据地大合唱〉》,《人民音乐》1956 年第 8 期

何振京:《就瞿希贤同志反映农业的歌曲杂谈歌曲音调的民族化》,《人民音乐》1964 年第 5 期

李凌:《瞿希贤和她的音乐》,《音乐研究》1985 年第 2 期

杨士菊:《瞿希贤音乐创作浅论》,《东北师范大学学报》1985 年第 6 期

马海星:《她属于这个时代——瞿希贤音乐作品断想》,《人民音乐》1987 年第 5 期

梁茂春:《彩色的花瓣 缤纷的画卷——听“瞿希贤合唱作品音乐会”有感》,《人民音乐》1987 年第 5 期

汪毓和:《瞿希贤及其音乐创作》,《音乐研究》1994 年第 3 期

何振京:《瞿希贤的合唱艺术》,《人民音乐》2006 年第 3 期

蔡梦:《让音乐常驻心间 让美滋润心田——“瞿希贤合唱作品音乐会”听后感》,《人民音乐》2006 年第 3 期

王惠芬:《热情豪放 气势雄壮的〈歌唱祖国〉——记作曲家王莘》,《音乐与表演》1991 年第 2 期

高鲁生:《五星红旗迎风飘扬——王莘和他的〈歌唱祖国〉》,《人民音乐》2000 年第 8 期

雷振邦:《我写电影音乐的一些体会》,《人民音乐》1979 年第 1 期

雷振邦:《谈电影音乐和歌曲的创作》,《中国音乐》1983 年第 2 期

吕金藻:《浓郁的民族风格 鲜明的地方特色——谈雷振邦同志的电影音乐创作》,《人民音乐》1983 年第 3 期

石夫:《从新疆民歌的记谱谈起》,《人民音乐》1956 年第 1 期

祖振声:《石夫的音乐创作》,《人民音乐》1984 年第 2 期

卞祖善:《音如流水 源源不竭——石夫音乐创作 40 年述评》,《音乐研究》1991 年第 2 期

巴义尔:《震撼心魄的歌从哪里来?——著名作曲家刘炽访谈》,《民族团结》1997 年第 11 期

刘炽:《〈上甘岭〉〈英雄儿女〉〈祖国颂〉影片的谱曲经过》,《纵横》1997 年第 12 期

张璇:《浅论刘炽的创作道路及其成就》,《江苏教育学院学报》(社会科学版)2003 年第 4 期

文庆容:《一首祖国的颂歌、人民的颂歌、民族的颂歌——刘炽〈祖国颂〉分析》,《铜仁师专学报》2003 年第 4 期

赵爱平:《〈我的祖国〉背后的故事》,《云岭歌声》2004 年第 11 期

廖文兰:《〈祖国三部曲〉的艺术特色》,《艺术教育》2005 年第 3 期

周正松:《概论〈祖国三部曲〉的递增发展构思》,《星海音乐学院学报》2005年第3期

陈旭:《析刘炽的交响大合唱〈祖国三部曲〉——兼谈刘炽的旋律写作特点》,《星海音乐学院学报》2006年第2期

于林青:《刘炽同志谈〈英雄赞歌〉》,《音乐周报》2004年4月16日

程乾:《中国电影歌曲的经典》,《音乐周报》2004年4月16日

舒模:《谈歌剧〈草原之歌〉的音乐》,《人民音乐》1955年第6期

白建修:《歌剧〈草原之歌〉的音乐分析》,《音乐研究》1959年第6期

代玉文:《执着追求 无怨无悔——回忆宗贤在音乐事业上走过的历程》,《人民音乐》2005年第4期

梁茂:《〈壮丽的婚礼〉观后》,《人民音乐》1979年第9期

胡俊成:《泉水叮咚寄深情——学习歌曲〈泉水叮咚响〉》,《人民音乐》1980年第4期

梁茂:《扎根于民族音乐的土壤——记作曲家吕远同志》,《齐鲁艺苑》1982年第1期

杨士菊:《试论吕远声乐创作的艺术特色》,《东北师范大学学报》1987年第2期

杨春茂:《论吕远声乐作品的创作特色》,《音乐探索》1997年第2期

张行:《吕远为李鹏总理〈大江曲〉谱曲》,《音乐世界》1997年第3期

王保华:《17年中红色歌剧女性形象塑造的特征分析》,《中国音乐学》2006年第4期

胡曼:《扎根民间 深入开拓——〈洪湖赤卫队〉之创编三部曲》,《中国音乐》2001年第3期

居其宏:《迈入新世纪的中国歌剧和音乐剧》,《人民音乐》2001年第9期

陈远发:《歌剧〈洪湖赤卫队〉上演前后》,《文史精华》2005年第3期

梁茂春:《论文革中的音乐大批判》,《黄钟》2007年第1期

凡丁:《听交响组曲〈江姐〉》,《视听技术》2002年第12期

万瑞兴:《〈江姐〉音乐创作简谈》,《中国京剧》2003年第4期

张志羽:《红色的旋律——听歌剧交响组曲〈江姐〉CD》,《乐器》2003年第4期

付晓芳:《透过戏曲音乐看〈江姐〉》,《黄钟》2006年第1期

顾震夷:《关于〈长征组歌〉的音乐——记生茂的一次谈话》,《人民音乐》1999年第8期

杨瑞庆:《〈长征组歌〉中“同构异式”的歌词处理》,《音乐探索》2001年第1期

苏海鸥:《论〈长征组歌〉的表现特征》,《艺术探索》2002年第2期

阿军:《肖华将军与〈长征组歌〉的诞生》,《文史春秋》2003年第4期

杨茜:《〈长征组歌〉的创作及演出》,《党史天地》2005年第3期

王冬:《演绎在历史与现实之间的激情——关于〈长征组歌〉的岁月漫笔》,《解放军艺术学院学报》2005年第2期

晨枫:《记忆的岁月在歌声中永恒——新中国歌曲创作历程回望》,《歌曲》2006年第4期

王建柱:《作曲家遇秋与〈长征组歌〉》,《党史文汇》2006年第7期

孙焕英:《〈长征组歌〉的经典版本哪里去了》,《人民日报》(海外版)2002年4月

19 日

唐诃:《〈长征组歌〉幕后纪事》,《人民日报》(海外版)2002 年 11 月 11 日

杨茜:《〈长征组歌〉的创作及演出》,《中国档案报》2004 年 12 月 31 日

唐诃:《〈长征组歌〉是这样诞生的》,《中国艺术报》2005 年 4 月 15 日

王建柱:《李遇秋与〈长征组歌〉一同走过 40 年》,《音乐周报》2005 年 4 月 29 日

李遇秋:《众人拾柴 一人点火》(上、下),《音乐周报》2006 年 3 月 31 日、4 月 7 日

高伟:《歌唱光辉的革命历史——评音乐舞蹈史诗〈东方红〉》,《人民音乐》1964 年第 12 期

陈亚丁:《在音乐舞蹈艺术革命化的道路上——介绍音乐舞蹈史诗〈东方红〉的创作和演出》,《人民音乐》1964 年第 12 期

安波:《在毛泽东思想指引下创造新音乐——谈对大歌舞〈东方红〉音乐创作的体会》,《人民音乐》1964 年第 12 期

谊:《向音乐表演艺术革命化的目标前进——记〈东方红〉的合唱与乐队的表演艺术创造》,《人民音乐》1964 年第 12 期

金明:《从〈东方红〉大歌舞谈起》,《舞蹈》1997 年第 1 期

孙焕英:《周恩来与〈东方红〉大歌舞》(上、下),《北方音乐》1999 年第 5、6 期

明言:《音乐舞蹈史诗〈东方红〉的文本特征与文化生态研究》(上、下),《乐府新声》2000 年第 4 期、2001 年第 1 期

王建柱:《音乐舞蹈史诗〈东方红〉诞生记》,《党史天地》2006 年第 1 期

莫伟鸣:《大型音乐舞蹈史诗〈东方红〉的创作由来》,《人民音乐》2006 年第 12 期

钟兆云:《音乐舞蹈史诗〈东方红〉诞生的台前幕后》,《党史博采》2004 年第 5 期

王建柱:《让我们的生活充满阳光》,《中国文化报》2002 年 2 月 9 日

江青:《谈京剧革命》,《红旗》1967 年第 6 期

任加:《戏曲音乐推陈出新的好样板——谈京剧〈红灯记〉音乐的几点革新》,《人民音乐》1965 年第 6 期

朝华:《各族人民热爱样板戏》,《中央民族大学学报》1976 年第 2 期

汪人元:《泛剧种化的超越——京剧“样板戏”音乐评析》,《戏曲艺术》1996 年第 2 期

梁茂春:《“文化大革命”时期的音乐——为“文革”结束 20 年而作》,《交响》1996 年第 4 期

汪人元:《失败的模式——京剧“样板戏”评析》,《戏曲艺术》1997 年第 2 期

汪人元:《戏曲音乐的现代转换》,《艺术百家》1997 年第 3 期

张泽伦:《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就》,《人民音乐》1998 年第 11 期

戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革》(上、下),《黄钟》2002 年第 3、4 期

冯光钰:《音乐——戏曲现代戏之魂——兼及对京剧“样板戏”音乐的评价》,《交响》2002 年第 4 期

戴嘉枋:《论“交响音乐”(沙家浜)的音乐创作》,《人民音乐》2004 年第 11 期

梁茂春:《让音乐史研究深入下去——浅谈“文革”音乐研究》,《音乐艺术》2006

年第4期

戴嘉枋:《从“样板戏”的“复出”看市场条件下主流音乐的尴尬》,《人民音乐》

2007年第1期

戴嘉枋:《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》,《音乐研究》2007年第1期

何蜀:《文化大革命中的歌曲》,《文史精华》2003年第1期

张强:《文革歌曲补记》,《文史精华》2003年第1期

戴嘉枋:《动乱中的喧嚣——1966~1969年间红卫兵运动中的音乐》,《中国音乐学》2005年第1期

魏军:《我看“语录歌”》,《考试周刊》2007年第3期

于庆新:《歌坛又见“语录歌”——“八荣八耻”歌曲浪潮的反思》,《人民音乐》2007年第3期

冯志平:《〈战地新歌〉初步研究》,《音乐研究》2004年第1期

戴嘉枋:《复苏与沉沦——论“文革”〈战地新歌〉中的歌曲创作》,《中央音乐学院学报》2004年第4期

魏军:《〈战地新歌〉初探》,《音乐与表演》2005年第4期

赵家圭:《在创造中国气派的小提琴曲的道路上——浅谈陈钢的小提琴作品》,《人民音乐》1979年第2期

何占豪:《音乐当使人类精神爆出火花——从“梁祝”的创作背景及乐曲赏析谈起》,《图书馆杂志》2005年第3期

陈立:《浅谈不同版本的钢琴协奏曲〈黄河〉》,《音响技术》1994年

陈立:《黄河之水天上来——听五款钢琴协奏曲〈黄河〉CD唱片有感》,《音响技术》1994年

储望华:《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的?》,《人民音乐》1995年第5期

殷研:《钢琴协奏曲〈黄河〉版权问题》,《音乐研究》1996年第2期

石叔诚:《历尽沧桑话〈黄河〉》,《音乐世界》1996年第3期

陈旭:《关于钢琴协奏曲〈黄河〉修改之我见》,《音乐研究》1997年第4期

明言:《对〈黄河〉“洁本”的思考》,《音乐生活》1997年第5期

石叔诚:《钢琴协奏曲〈黄河〉的创作及修改》,《音乐爱好者》1998年第5期

蒲方:《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的史料述评》,《中央音乐学院学报》1999年第4期

储望华:《“集体创作”的年代》,《钢琴艺术》1999年第4期

戴嘉枋:《钢琴协奏曲〈黄河〉的音乐分析》(上、下),《音乐艺术》2004年第3、4期

张少飞:《钢琴协奏曲〈黄河〉版本比较研究》,《天籁》2005年第2期

罗筠筠:《交响音乐〈沙家浜〉出台的前前后后》,《文学报》2002年5月17日

景作人:《重听交响音乐〈沙家浜〉》,《音乐周报》2001年2月16日

梁茂春:《给交响乐更大的天地》,《音乐周报》2002年5月31日

唐晓飞:《歌曲〈我为祖国献石油〉》,《音乐周报》2006年4月7日

周荫昌:《略谈傅庚辰音乐创作的艺术特点》,《人民音乐》1981年第10期

丘岱安:《我国乐坛一颗“闪闪的红星”——记作曲家傅庚辰》,《乐府新声》1993年第1期

- 傅庚辰:《音乐创作中的“线”与“点”》,《解放军艺术学院学报》2002年第1期
- 顾育豹:《傅庚辰创作第一首“周恩来诗词歌曲”》,《钟山风雨》2007年第1期
- 周荫昌:《深刻 易解 雅俗共赏——评声乐协奏曲〈海燕〉》,《人民音乐》1983年第1期
- 魏煌:《继往开来 谱写时代的新乐章——沈阳音乐学院院长秦咏诚教授采访报告》,《乐府新声》1991年第1期
- 魏煌:《秦咏诚音乐创作的艺术特色》,《人民音乐》1992年第9期
- 周荫昌:《秦咏诚给我们的启示——对秦咏诚音乐创作成就的理论探索》,《乐府新声》1993年第3期
- 陆金墉:《论秦咏诚声乐作品的美学特征》,《乐府新声》1997年第1期
- 高虹:《秦咏诚音乐作品的旋律艺术》,《乐府新声》2002年第1期
- 林林:《传统与创新的交融》,《乐府新声》2004年第4期
- 赵纯:《解读李自立小提琴音乐民族化的创作思维》,《音乐研究》2003年第4期
- 何平:《读〈李自立小提琴曲集〉有感》,《星海音乐学院学报》2003年第4期
- 凌紫:《李自立其人、其事——李自立作品音乐会暨李自立小提琴研讨会追记》,《小演奏家》2004年第2期
- 李西安:《汨罗悠悠千古流——漫话〈汨罗江幻想曲〉的艺术创造》,《人民音乐》1984年第12期
- 周凡夫:《古思寻根 前卫找路——从林乐培 80 大寿音乐会作品看他的巡索之路》,《人民音乐》2006年第6期
- 施光南:《抒情歌曲创作要走自己的路》,《人民音乐》1980年第3期
- 周畅:《论施光南歌曲的风格和形象塑造》,《人民音乐》1980年第8期
- 龚耀年:《时代的声音 泥土的芳香——评合唱〈在希望的田野上〉》,《人民音乐》1982年第4期
- 佚名:《施光南谈歌曲创作》,《人民音乐》1983年第5期
- 李凌:《时代的歌手——施光南》,《人民音乐》1984年第7期
- 梁茂春:《你的歌将永在人们的心上奔流——悼念杰出作曲家施光南》,《人民音乐》1990年第4期
- 刘诗嵘:《施光南与歌剧〈屈原〉》,《人民音乐》1990年第4期
- 苏夏:《施光南和他的音乐》,《音乐探索》1991年第4期
- 梁茂春:《论施光南的历史贡献》,《人民音乐》1991年第11期
- 高燕生:《施光南的青年时代》,《人民音乐》1991年第11期
- 王次炤:《施光南歌曲创作的美学特征》,《中央音乐学院学报》1992年第3期
- 汪毓和:《抒发千千万万人民心声的音乐——从几首抒情歌曲和歌剧〈伤逝〉谈对施光南艺术风格的浅见》,《人民音乐》1994年第9期
- 靳学东:《〈阿里山之鼓〉与施光南的器乐创作》,《音乐研究》1995年第3期
- 夏艳洲:《“十月胜利”前后的施光南》,《交响》1995年第1期
- 火央:《谈施光南歌曲创作中的某些模式化倾向》,《中央音乐学院学报》1996年第2期
- 洪如丁:《中国的“夜莺”飞回来为你歌唱》,《人民音乐》2000年第11期
- 姜万通:《〈吐鲁番的葡萄熟了〉旋律“分形结构”分析——为纪念施光南逝世 10

周年而作》，《乐府新声》2000年第3期

龚琪：《施光南与歌剧〈屈原〉》，《人民音乐》2003年第6期

刘自立：《忆施光南的小提琴曲〈瑞丽江边〉及其他》，《人民音乐》2003年第6期

李卫星：《人民的知音 时代的歌手——浅析施光南音乐创作的人民性》，《天籁》2003年第4期

文一：《打起手鼓唱起歌》，《经济日报》2000年8月31日

薛彦景：《评〈吐鲁番的葡萄熟了〉》，《音乐周报》2005年5月20日

梅殷：《试论王酩歌曲创作中的音乐形象》，《人民音乐》1984年第1期

杨瑞庆：《韵依依 情绵绵——评王酩歌曲的旋律特点》，《乐府新声》2002年第4期

魏群：《〈驼铃〉简析》，《人民音乐》1982年第1期

王文和：《写在〈大海啊！故乡〉传唱之后》，《人民音乐》1984年第2期

于林青：《满腔惆怅 无限感慨——电视连续剧〈红楼梦〉插曲与主题歌赏析》，《艺术探索》1993年第1期

姜兆周：《歌曲〈采蘑菇的小姑娘〉赏析》，《人民音乐》1985年第7期

张烈：《国内几位歌曲作家的听众审美层次比较》，《人民音乐》1988年第11期

阿冰：《谷建芬的情感世界》，《音乐爱好者》1988年第2期

金兆钧：《绿叶对根的情谊——写在谷建芬作品音乐会之后》，《人民音乐》2001年第12期

彭根发：《大乐比简必易——评谷建芬的儿童歌曲〈春晓〉》，《儿童音乐》2006年第7期

雅文：《革命战士 抒情歌手——郑秋枫和他的创作》，《人民音乐》1980年第9期

舒泽池：《抒军人之情 振军旅之威——听郑秋枫作品音乐会》，《人民音乐》1986年第12期

何平：《郑秋枫器乐作品创作谈》，《广东艺述》2003年第6期

李凌：《从“田丰合唱作品音乐会”所想起》，《中国音乐》1987年第2期

凯传：《田丰和他的创作特点——从合唱组歌〈云南风情〉谈起》，《人民音乐》1987年第4期

罗愿：《合唱的断想——听田丰三首合唱作品之后》，《人民音乐》1987年第4期

张昀：《〈云南风情组曲〉研究》，《音乐与表演》2003年第3期

王霁林：《战士情怀 民族气派——听“铁源声乐作品音乐会”兼谈他的歌曲创作》，《乐府新声》1995年第4期

倪瑞霖：《一首明朗、上口、适时的歌——〈可爱的中华〉简介》，《人民音乐》1982年第8期

紫茵：《绿叶对根的情意》，《音乐周报》2001年8月24日

伦毅杰：《气势磅礴 浑然天成》，《音乐周报》2000年9月8日

杨燕迪：《非常时代的诗意锻造》，《音乐周报》2000年9月15日

陆在易：《创作决不是急就章》，《社会科学报》2003年8月7日

许国华：《管弦乐音画〈睡莲〉简析》，《人民音乐》1984年第3期

赵培文：《“第二旋律”的构思——记上海乐团团长、作曲家陆在易》，《音乐爱好

者》1986 年第 2 期

吴润霖:《执著的追求 诚挚的爱——音乐抒情诗〈蓝天、太阳与追求〉》,《音乐爱好者》1986 年第 2 期

居其宏:《胸怀大爱的音乐诗人——陆在易和他的声乐创作》,《人民音乐》2004 年第 11 期

张楠:《合唱音乐创作的难得之作——评陆在易的〈中国,我可爱的母亲〉》,《福建艺术》2006 年第 4 期

崔锦兰:《乡土情意浓 真情感人心——析〈我爱这土地——陆在易艺术歌曲选〉》,《人民音乐》2007 年第 2 期

韩映红:《“西北风”到底能刮多久》,《人民音乐》1988 年第 12 期

杨曦东:《〈亚洲雄风〉和徐沛东》,《北方音乐》1990 年第 6 期

于苏贤:《民族舞剧音乐创作的开拓之路——〈篱笆墙的影子〉音乐概评》,《人民音乐》2003 年第 6 期

郭莹玉:《徐沛东加工广东音乐》,《北方音乐》2007 年第 3 期

陈建华:《让广东音乐再添一片新绿——为〈国歌飘香——徐沛东广东音乐新编〉所作序言》,《人民音乐》2007 年第 5 期

佚名:《台湾作曲家介绍》(二),《人民音乐》1988 年第 11 期

卞祖善:《高山流水 空谷回响——记台湾作曲家李泰祥》,《人民音乐》1989 年第 9 期

黄钟:《东方之珠》,《黄钟》1994 年第 3 期

沉浮:《〈东方之珠〉——罗大佑早早唱出回归的歌》,《大舞台》1996 年第 5 期

楠岚:《罗大佑恋曲 2000》,《国际音乐交流》2000 年第 1 期

唐峥:《红尘恋曲——浅谈罗大佑歌词的文学境界》,《国际音乐交流》2000 年第 8 期

帘风:《“之乎者也”罗大佑》,《数字生活》2002 年第 6 期

戴冰:《断想十五章:文化的罗大佑》,《北方音乐》2005 年第 9 期

江小鱼:《也说罗大佑与李宗盛》,《中国报道》2006 年第 1 期

曹红蓓:《罗大佑:源头断了,我们就什么都不是了》,《中国新闻周刊》2007 年第 42 期

金兆钧:《崔健与中国摇滚乐》,《人民音乐》1989 年第 4 期

兆钧:《大陆音乐不能承受之轻》,《时代潮》1994 年第 5 期

何鲤:《崔健的寂寞》,《天涯》1996 年第 3 期

熊力:《我听崔健》,《音乐天地》1997 年第 2 期

李明:《中国摇滚十大专辑》,《音乐世界》1998 年第 6 期

Apollo:《非责任乐评崔健〈无能的力量〉》,《1998》年第 8 期

陶子:《世纪末还有崔健吗——对于摇滚部落的线性扫描》,《中国社会导刊》1999 年第 7 期

崔健:《崔健摇滚十三年》,《当代电视》2000 年第 9 期

赵勇:《崔健的摇滚乐与反抗的流变史》,《书屋》1993 年第 1 期

梁和平:《废墟上的希望——反思中国流行音乐》,《艺术评论》2006 年第 5 期

郭克俭:《对〈中国音乐剧 123〉的三点质疑》,《交响》2002 年第 1 期

- 金兆钧:《倾听罗大佑》,《人民日报》2003年1月8日
- 袁跃兴:《罗大佑的社会意识》,《中国文化报》2005年4月27日
- 秦闻:《李宗盛:民族音乐是文化自信的源泉》,《北京青年报》2003年7月12日
- 田青:《老河上的新风筝——听李黎夫、范波影视歌曲作品选》,《人民音乐》2003年第7期
- 金兆钧:《徐东蔚、郭峰作品听后》,《人民音乐》1989年第1期
- 樊祖荫:《继承传统 大胆创新——评交响乐〈离骚〉的艺术特色》,《人民音乐》1983年第7期
- 王安国:《评谭盾第一弦乐四重奏〈风雅颂〉》,《中央音乐学院学报》1984年第2期
- 麓生:《听谭盾弦乐四重奏〈风雅颂〉》,《人民音乐》1984年第7期
- 陶亚兵:《论我国当代重奏音乐的发展》,《中央音乐学院学报》1989年第4期
- 王安国:《在东西方的连接点上——为谭盾交响音乐会在沪首演而写》,《音乐爱好者》1993年第6期
- 梁茂春:《“是报效祖国的时候了”——写在“谭盾交响音乐会”之前》,《人民音乐》1994年第2期
- 梁茂春:《Re的交响——谭盾〈乐队剧场Ⅱ:Re〉分析》,《中央音乐学院学报》1994年第2期
- 蔡仲德:《音乐创新之路究竟应该怎样走——从谭盾作品音乐会说起》,《中央音乐学院学报》1994年第2期
- 唐建平:《听谭盾音乐会所想到的》,《中央音乐学院学报》1994年第3期
- 卞祖善:《谭盾交响音乐会听后感》,《中央音乐学院学报》1994年第3期
- 明言:《应以开放意识观照“谭盾现象”——兼与蔡仲德先生探讨》,《中央音乐学院学报》1994年第4期
- 王安国:《从〈乐队剧场Ⅱ:Re〉看谭盾近作的文化意义》,《中国音乐学》1994年第2期
- 姚亚平:《谭盾与浪漫派:议现代派音乐的动向——观〈鬼戏〉所感》,《人民音乐》1996年第5期
- 李应华:《角色的转换和传统观念的变化——从听谭盾的作品谈起》,《人民音乐》1996年第5期
- 李诗原:《谭盾音乐与后现代主义》,《中国音乐学》1996年第3期
- 童忠良:《古编钟的和鸣与天地人的交响——析谭盾〈交响曲1997:天地人〉的编钟乐》,《黄钟》1997年第2期
- 林河:《谭盾与楚文化的缘分》,《书屋》1997年第4期
- 童昕:《谭盾拼贴“天地人”》,《人民音乐》1998年第7期
- 余少华:《〈交响曲1997:天地人〉所带出的中西音乐创作观念冲突》,《中央音乐学院学报》1998年第1期
- 金湘:《谭盾,我在〈牡丹亭〉等到了你!》,《人民音乐》1999年第1期
- 石田一志:《亚洲热风吹向21世纪——访谭盾、陈其钢》,《人民音乐》1999年第5期
- 卞祖善:《向谭盾及其鼓吹者挑战——关于音乐观念与音乐评论的争论》,《人民

音乐》2002 年第 3 期

李扬:《听谭盾〈永恒的水〉》,《人民音乐》2002 年第 3 期

何农:《陈其钢谈谭盾和现代音乐》,《人民音乐》2002 年第 12 期

钱仁平:《谭盾解读》,《音乐爱好者》2002 年第 1 期

钱仁平:《谭盾作品目录》,《音乐爱好者》2002 年第 1 期

卞祖善:《不得不说的话——向谭盾父亲和专家进一言》,《东方艺术》2002 年第 1 期

伦兵:《听音寻路——感受谭盾描绘的民族文化血脉的〈地图〉》,《乐器》2003 年第 10 期

李玉洲:《“高腔”润心扉 梨园“戏”正浓——听谭盾的钢琴音画〈看戏〉》,《钢琴艺术》2003 年第 10 期

杨燕迪:《跨时空对话:谭盾新作〈复活之旅〉观后》,《人民音乐》2004 年第 1 期

黏利文:《六十年代的“回忆殿堂”——兼谈谭盾作品〈红色气象预告〉中的后现代性》,《艺术评论》2004 年第 9 期

丁旭东:《谭盾是否依然是个谜——和李西安、梁茂春教授谈谭盾的多媒体景观音乐〈地图〉》,《人民音乐》2005 年第 3 期

李钰鹏:《谭盾电影音乐的艺术》,《电影评介》2006 年第 11 期

石峥嵘:《谭盾〈地图〉的音乐人类学解读》,《中国音乐》2006 年第 3 期

杨澜、谭盾:《音乐就是要突破界限》,《文汇报》2001 年 10 月 23 日

裴诺:《谭盾:音乐没有方向》,《音乐周报》2001 年 11 月 2 日

卞祖善:《我与谭盾鼓吹者针锋相对》,《音乐周报》2002 年 4 月 19 日

梁雷:《谭盾的“实用主义”及与凯奇之比较》,《音乐周报》2003 年 8 月 22 日

解琚:《陈怡谈现代音乐创作》,《音乐周报》2006 年 7 月 7 日

紫茵:《陈怡室内乐作品音乐会真“热”》,《音乐周报》2007 年 1 月 10 日

王震亚:《青年作曲家陈怡》,《人民音乐》1986 年第 7 期

王安国:《〈多耶〉与陈怡》,《人民音乐》1986 年第 7 期

梁雷:《中西交融与音乐的灵魂——“第二届中国音乐研讨会”有感》,《人民音乐》1993 年第 11 期

管建华:《新的色彩的追寻——〈中国钢琴曲三首〉评略》,《钢琴艺术》1997 年第 1 期

童昕:《〈老六板〉旋律在三首现代音乐作品中的音高集合》,《黄钟》1998 年第 4 期

刘洁:《巾幗不让须眉——陈怡作品音乐会析评》,《人民音乐》2001 年第 9 期

杨凌云:《现代技法与民族民间音乐的化合——论钢琴曲〈多耶〉的创作特征》,《黄钟》2002 年第 4 期

黎颂文:《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》,《星海音乐学院学报》2002 年第 3 期

魏玲:《“现代”思维中“传统”的体现——陈怡钢琴曲〈多耶〉的创作简析》,《钢琴艺术》2005 年第 10 期

燕飞:《两首钢琴作品对〈十番锣鼓〉节奏序列原则的灵活运用》,《音乐与表演》2006 年第 2 期

张凯:《民歌素材运用于音乐创作的新思路——陈怡钢琴作品〈猜调〉的音乐分析》,《黄钟》2006年第2期

王小夕:《唱出自己的声音——陈怡音乐创作中的个性体现》,《人民音乐》2006年第9期

周晓莹:《陈怡室内乐〈八板〉素材运用特性及审美倾向探析》,《人民音乐》2006年第9期

龚晓婷:《意境深远 物与神游——陈怡的〈中国古诗合唱五首〉的艺术特色及复调技法的运用》,《中央音乐学院学报》2007年第2期

王震亚:《郭文景——真挚的探索者》,《人民音乐》1987年第7期

周青青:《郭文景其人其作》,《人民音乐》1987年第7期

赵培文:《“我写我内心听到的声音”——记青年作曲家郭文景》,《音乐爱好者》1987年第6期

刘经树:《崛起的一群 迷惘的一群——评音乐新潮》,《人民音乐》1988年第1期

王甫建:《绚丽多彩 大气磅礴——评郭文景的〈打击乐协奏曲〉》,《人民音乐》1994年第6期

居其宏:《找回“状态”:当代歌剧的戏剧支点——评郭文景独幕歌剧〈狂人日记〉》,《中央音乐学院学报》1995年第1期

陈大明:《我看郭文景的大提琴与钢琴曲〈巴〉》,《交响》1995年第2期

李吉提:《花儿为什么这样红——郭文景音乐创作研究概谈》,《中央音乐学院学报》1996年第2期

李吉提:《郭文景其人其作》,《人民音乐》1997年第10期

童昕:《苍山如海——竹笛协奏曲〈愁空山〉析评》,《人民音乐》1997年第10期

韩钟恩:《新音乐的时段标识与家族类别——从郭文景的音乐创作谈起》,《人民音乐》1997年第10期

李吉提:《三重奏〈戏〉的音乐语言分析》,《中央音乐学院学报》1999年第3期

刘康华:《郭文景室内歌剧〈狂人日记〉和声研究》,《中央音乐学院学报》2001年第1期

郭文景:《中西乐器合奏的音响差别之我见》,《乐器》2001年第4期

郭文景:《中西乐器合奏之我见——建筑与音乐、音响》,《乐器》2001年第5期

李姝:《当代四川交响音乐及室内乐发展概况》,《音乐探索》2001年第3期

钱仁平:《郭文景:其人 其乐 其“戏”》,《音乐爱好者》2001年第4期

安鲁新:《故土情结与现代风格——论交响曲〈蜀道难〉的创作特色》,《音乐研究》2002年第2期

高文厚、施聂姐(安鲁新译):《郭文景——一幅作曲家的肖像》(上、下),《中央音乐学院学报》2003年第2、3期

吴维忠:《人说〈夜宴〉好风光》,《音乐爱好者》2003年第12期

李陀:《大雅之作:评歌剧〈夜宴〉》,《音乐爱好者》2003年第12期

王安国:《中国当代音乐作品中的吟诵调》,《音乐研究》2004年第1期

刘云燕:《评郭文景的小提琴协奏曲〈土韵〉》,《中央音乐学院学报》2004年第4期

杨华:《郭文景音乐作品中地域性音色与素材的借鉴与发展》,《音乐探索》2006 年第 1 期

田春明:《21 世纪京剧音乐创作的一次大变革——郭文景〈京剧小剧场穆桂英〉音乐析解》,《戏曲艺术》2007 年第 1 期

童颖:《〈英雄交响曲〉中“帕萨卡利亚”的成功运用》,《人民音乐》2007 年第 4 期
解琨:《很中国,也很现代》,《中国艺术报》2003 年 10 月 24 日

伍斌:《作曲家不能只热衷“小众写作”》,《解放日报》2004 年 5 月 13 日

陈贻鑫:《英国广交上演周龙新作〈永生〉》,《音乐周报》2004 年 8 月 20 日

樊祖荫:《评周龙的弦乐四重奏〈琴曲〉》,《中央音乐学院学报》1984 年第 4 期

樊祖荫:《评组合打击乐独奏曲〈钟鼓乐三折(威鸾)〉》,《中央音乐学院学报》1985 年第 4 期

金建民:《奇趣——弦乐四重奏〈琴曲〉鉴赏》,《人民音乐》1985 年第 10 期

樊祖荫:《丰厚传统沃土培育出的新苗——周龙音乐创作述评》,《人民音乐》1988 年第 1 期

梁茂春:《管急弦繁鼓声稠——听周龙〈大曲〉》,《人民音乐》1993 年第 10 期

金湘:《〈迭响〉思维“叠想”——周龙新作浅议》,《人民音乐》2000 年第 9 期

金湘:《〈启迪〉的启迪——周龙交响乐作品音乐会评述》,《人民音乐》2007 年第 5 期

刘长远:《勇于探索 不断创新——听瞿小松交响音乐会有感》,《人民音乐》1985 年第 10 期

王震亚:《写作瞿小松交响音乐会之后》,《人民音乐》1986 年第 6 期

思锐:《〈Meng Dong〉作曲技法谈》,《人民音乐》1986 年第 6 期

樊祖荫:《就〈Meng Dong〉致瞿小松》,《中央音乐学院学报》1987 年第 1 期

王安国:《不再为欧洲艺术增加积累——评瞿小松作品音乐会》,《人民音乐》1988 年第 11 期

赵世民:《瞿小松交响作品音乐会座谈会纪要》,《人民音乐》1988 年第 11 期

沙路:《技巧与它的非艺术性——由瞿小松的音乐说起》,《上海戏剧》1997 年第 2 期

吕黄:《音乐符号中的文化内涵——瞿小松〈雨〉的剖析》,《音乐艺术》2000 年第 4 期

佚名:《瞿小松“乐坊”〈秋问〉座谈会纪要》,《音乐艺术》2000 年第 4 期

李民雄:《对〈就“秋问”致观众〉一文的质疑》,《人民音乐》2001 年第 12 期

周凡夫:《独立于西方阴影的清新语言》,《人民音乐》2002 年第 6 期

王瑞:《“响趣——现代打击乐音乐会”研讨会述评》,《音乐艺术》2002 年第 1 期

李如一:《选择? 还是被选择? ——访瞿小松》,《文艺争鸣》2004 年第 2 期

娄文利:《瞿小松室内歌剧〈命若琴弦〉中核心音型的综合结构力》,《中央音乐学院学报》2006 年第 3 期

紫茵:《关于创作与教学的思考》,《音乐周报》2001 年 11 月 16 日

李西安、叶小纲:《关于音乐创作的对话》,《音乐周报》2003 年 6 月 13 日

李西安:《他从迷惘和求索中走来——叶小纲的音乐创作述评》,《人民音乐》1985 年第 10 期

程云:《路标?路障?——略论民族风格、革命传统在当前音乐新潮创作中的理论与实践》,《人民音乐》1987年第3期

梁茂春:《心灵的冬季——评叶小纲在美国写的几部作品》,《人民音乐》1996年第3期

李吉提:《重新认识叶小纲——叶小纲作品音乐会印象》,《人民音乐》1998年第12期

王安国:《超越与回归——评叶小纲舞剧音乐〈深圳故事·追求〉》,《人民音乐》1999年第10期

李吉提:《春风杨柳发——评交响曲〈春天的故事〉》,《人民音乐》2001年第11期

钱仁平:《叶小纲方式——我听叶小纲的〈冬〉》,《人民音乐》2003年第2期

杨国立:《“大地”的共鸣——叶小纲与马勒〈大地之歌〉比较谈》,《人民音乐》2006年第1期

龚晓婷:《千言知音凡此同 尽在不言中——〈自鸣〉系列Ⅱ与〈林泉〉两首古筝新作析评》,《人民音乐》2006年第3期

唐晓静:《聆听叶小纲〈新大地之歌〉有感》,《广播歌选》2006年第5期

训友:《多走了一步——听〈天籁〉有感》,《音乐爱好者》1987年第3期

知川:《可贵的探索 成功的创造——“何训田交响作品音乐会”在北京举行》,《音乐探索》1989年第1期

宋名筑:《从〈天籁〉看何训田的“RD”作曲法》,《音乐探索》1989年第1期

思锐:《实验性·任意律对应法及其他——析〈天籁〉》,《人民音乐》1989年第2期

金湘:《平仄声声动地来——何训田交响作品音乐会听后》,《人民音乐》1989年第2期

黄芸:《我听何训田的音乐》,《人民音乐》1989年第2期

善朴:《何训田作品座谈会发言摘要》,《人民音乐》1989年第2期

王国伟:《学,是为了不用——何训田和他的〈梦四则〉》,《音乐爱好者》1993年第4期

秦大平:《〈黄孩子〉听后》,《人民音乐》1996年第2期

鸿鸣:《从寻觅到宗教——对〈黄孩子〉、〈阿姐鼓〉文化意蕴的读解》,《中央音乐学院学报》1996年第4期

黄欣:《随缘而开的音乐之花——何训田〈波罗蜜多〉》,《实用影音技术》2003年第4期

钱仁平:《“宏复调”肢体形态及其结构功能——何训田〈声音的图案〉之三音乐分析》,《音乐艺术》2004年第1期

迷言那:《何训田方舟》,《人民音乐》2005年第1期

代延:《重返西藏祭〈神香〉:何训田新专辑评介》,《视听技术》2007年第7期

黄晓和:《震撼心灵的悲歌》,《音乐周报》2005年4月29日

梁茂春:《变法中的王西麟》,《音乐周报》2004年8月20日

赵世民:《痛快地宣泄痛苦》,《音乐周报》2004年6月4日

卞祖善:《王西麟交响作品音乐会解说词》,《中央音乐学院学报》1991年第2期

- 王安国:《王西麟〈第三交响曲〉评析》,《音乐艺术》1991年第4期
- 谷巍:《深沉悲壮 惊心动魄——王西麟与他的〈第三交响曲〉》,《音乐爱好者》1992年第6期
- 王西麟:《对一场作品音乐会的联想》,《中央音乐学院学报》1996年第2期
- 韩钟恩:《雪崩 熔岩——王西麟其人其乐断想》,《福建艺术》1996年第1期
- 刘爱华:《王西麟作品音乐会座谈会纪要》,《人民音乐》1999年第9期
- 王安国:《王西麟和他的创作》,《人民音乐》2001年第4期
- 金燕:《作曲家王西麟如是说》,《艺术评论》2005年第3期
- 檀革胜:《风雨中的“呐喊”王西麟〈殇〉的复调技法分析和情感布局》,《天籁》2005年第3期
- 明言:《压抑的雄狮 毁灭的震撼——王西麟〈第四交响曲〉批评》,《中国音乐学》2006年第3期
- 刘麟:《源头览胜 新潮逐浪——浅评金湘的“民族交响合唱组歌〈诗经〉五首”》,《人民音乐》1986年第9期
- 施万春:《〈原野〉的启示》,《人民音乐》1987年第9期
- 陈贻鑫:《歌剧〈原野〉音乐探究》,《中国音乐学》1988年第1期
- 金湘:《空虚散含离——东方美学传统在音乐创作中的体现与运用》,《人民音乐》1994年第2期
- 王西麟:《金石之声而动——听金湘“民族交响乐作品音乐会”》,《人民音乐》1997年第9期
- 徐文正:《划破时空的生命韵律——金湘打击乐三重奏〈中国书法〉评析》,《人民音乐》2003年第3期
- 明言:《我思故我在 我写故我生 我吟故我腾》,《中央音乐学院学报》2003年第2期
- 徐文正:《金湘〈第一弦乐四重奏〉分析》,《中国音乐》2004年第1期
- 朱践耳:《致金湘》,《人民音乐》2004年第1期
- 徐文正:《生命与尊严的呼唤——金湘交响合唱〈金陵祭〉》,《人民音乐》2006年第7期
- 梁茂春:《寻找史诗——金湘交响合唱〈金陵祭〉》,《人民音乐》2006年第7期
- 佚名:《金湘音乐作品年表》,《人民音乐》2006年第7期
- 卜大伟:《金湘交响新作评析》,《音乐周报》2007年7月4日
- 王安潮:《二胡交响“一枝花”》,《音乐周报》2007年3月7日
- 吴润霖:《融入时代新意的悲壮史诗——析交响叙事曲〈乌江恨〉》,《音乐爱好者》1987年第1期
- 晓索:《我所认识的杨立青》,《音乐爱好者》1987年第1期
- 金湘:《〈乌江恨〉,杨立青及其他》,《人民音乐》1988年第7期
- 陆培:《一部具有现代审美魅力的新作——关于交响舞剧〈无字碑〉的音乐创作》,《音乐爱好者》1990年第2期
- 韩兰魁:《传统题材 现代思维——试论以琵琶曲〈十面埋伏〉、〈霸王卸甲〉为题材的交响曲创作》,《交响》1994年第1期
- 郭树芸:《来自丝绸之路的回响——杨立青的中胡与交响乐队〈荒漠暮色〉初

探》,《音乐艺术》2001年第4期

钱仁平:《杨立青意味》,《音乐爱好者》2003年第1期

郭树芸:《诗境 乐境 意境——杨立青〈唐诗四首——为女高音、打击乐与钢琴〉初探》,《音乐艺术》2004年第1期

周凌宇:《中西音乐素材及作曲技法相结合的新型交响乐——对杨立青交响叙事曲〈乌江恨〉的创作分析》,《乐府新声》2006年第3期

俞抒:《关于钢琴独奏曲〈蓝花花〉》,《人民音乐》1956年第8期

魏廷格:《探求新的美的境界——评钢琴曲〈夕阳箫鼓〉、〈涛声〉》,《人民音乐》1982年第6期

王佩家:《勇于革新和探求的人——作曲家汪立三》,《北方音乐》1983年第1期

魏廷格:《汪立三的钢琴创作》,《人民音乐》1986年第10期

蒲方:《试论汪立三的钢琴创作》,《音乐艺术》1989年第1期

汪毓和:《汪立三——为中国钢琴音乐开拓新境界》,《人民音乐》1996年第3期

汪毓和:《对建国50年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望》,《钢琴艺术》1999年第5期

唐小木:《论汪立三钢琴套曲〈他山集〉的旋律创作手法》,《三峡大学学报》(人文社科版)2002年第3期

罗薇:《声之韵——汪立三〈东山魁夷画意组曲〉之四〈涛声〉作品简析》(上、下),《钢琴艺术》2003年第7、8期

代百生:《中国传统文化的象征——汪立三钢琴曲〈#F商:书法与琴韵〉中的“中国风格”探析》,《黄钟》2004年第2期

叶思敏:《他山之石 这样攻玉——汪立三〈他山集〉的艺术成就》,《音乐艺术》2004年第1期

孙尔敏:《管弦声声“闹社火”——评介民族管弦乐合奏曲〈长安社火〉》,《音乐爱好者》1983年第2期

邵吉民:《秦川土壤中开放出的量多鲜花——欣赏〈骊山吟〉、〈长安社火〉笔记》,《人民音乐》1989年第3期

解文:《赵季平:中国歌剧应走向世界》,《人民日报》(海外版)2000年11月8日

赵季平:《电影〈炮打双灯〉的音乐》,《人民音乐》1995年第12期

饶余燕:《以生命投入创作的作曲家——赵季平电影音乐初析》,《人民音乐》1996年第5期

韩兰魁:《对赵季平电影音乐成就的思考——兼议电影音乐作曲家的必备素质》,《人民音乐》1996年第5期

王平:《试论赵季平电影音乐创作的艺术成就》,《交响》1996年第2期

梁茂春:《扎根于民间的好歌——评赵季平的〈好汉歌〉》,《音乐天地》1998年第4期

白麟:《浩歌长嗟英雄心——赵季平谈“水浒”音乐创作》,《云岭歌声》1998年第2期

崔柄元:《一篇优美的音乐游记——评赵季平的〈丝绸之路幻想曲〉》,《音乐天地》1999年第3期

赵季平:《一次难忘的艺术合作——记舞剧〈大漠孤烟直〉的音乐创作》,《人民音

乐》2000 年第 9 期

陈吉德:《梦回大唐——观大型时尚诗乐舞〈大唐华章〉》,《上海戏剧》2003 年第 1 期

樊兆青:《行吟在民族文化的大野——作曲家赵季平音乐创作的新境界》,《人民音乐》2004 年第 5 期

曹绍德:《呼唤世界和平的壮丽颂歌——评民族交响乐〈和平颂〉》,《人民音乐》2004 年第 9 期

马波:《赵季平电影音乐创作论》(上、下),《交响》2005 年第 1、2 期

李西安:《从黄安伦〈交响音乐会〉谈起》,《文艺研究》1985 年第 2 期

李西安:《黄安伦的〈g 小调钢琴协奏曲〉》,《人民音乐》1998 年第 7 期

崔世光:《与黄安伦漫谈他的音乐生活和钢琴创作》,《钢琴艺术》2000 年第 1 期

尹松:《一首不可多得的中国钢琴三重奏——黄安伦〈第一钢琴三重奏〉》,《钢琴艺术》2000 年第 5 期

赖德梧:《真正领悟了交响乐精神的作曲家——写在黄安伦管弦乐 CD 发行之际》,《人民音乐》2001 年第 4 期

韩钟恩:《走腔行运再创新音响》,《音乐周报》2002 年 6 月 28 日

黄勇:《歌啸云霄恸九天》,《音乐周报》2004 年 10 月 29 日

景作人:《永结的“中国魂”》,《音乐周报》2005 年 12 月 16 日

时乐濛:《〈中国革命之歌〉的音乐创作》,《人民音乐》1984 年第 12 期

叶林:《〈中国革命之歌〉赞》,《中国民族》1984 年第 9 期

李祥之:《光彩夺目的艺术珍品——音乐舞蹈史诗〈中国革命之歌〉简介》,《音乐爱好者》1985 年第 1 期

周巍峙:《壮丽的中国革命历史画卷——音乐舞蹈史诗〈中国革命之歌〉的创作和演出》,《新文化史料》1996 年第 3 期

张鸿玮:《音乐创作风格谈——青年作曲家陈其钢访谈录》,《人民音乐》1994 年第 9 期

陈其钢:《我的风格观》,《音乐爱好者》1994 年第 3 期

李西安:《写在陈其钢作品中国首演之前》,《人民音乐》1995 年第 2 期

陈其钢:《关于音乐创作中的美与丑》,《中央音乐学院学报》1995 年第 4 期

葛辰:《寻找自己——对作曲家陈其钢的“未完成”采访》,《音乐爱好者》1995 年第 4 期

陈其钢:《走出“现代音乐”追求自己的路》,《人民音乐》1998 年第 6 期

席伟珑:《陈其钢的单簧管曲〈晨歌〉》,《交响》2001 年第 3 期

蒋山:《陈其钢谈〈大红灯笼高高挂〉》,《人民音乐》2002 年第 3 期

陈其钢:《我怎样创作〈蝶恋花〉》,《人民音乐》2002 年第 5 期

胡建平:《〈蝶恋花〉——陈其钢的音乐思考》,《音乐爱好者》2003 年第 1 期

明言:《追寻人生的“本真”状态——大提琴与管弦乐队〈逝去的时光〉听觉读解》,《人民音乐》2006 年第 3 期

明言:《人生历程的感慨与关怀——陈其钢〈蝶恋花〉听觉读解》,《中央音乐学院学报》2006 年第 2 期

景徐:《陈其钢〈抒情诗 II——水调歌头〉音色、音响色彩赏析》,《音乐探索》2006

年第1期

段伟伟:《陈其钢管弦乐组曲〈五行〉的音响结构》,《南通大学学报》(社科版)

2006年第6期

陈其钢:《对当代西方音乐现状的思考》,《音乐周报》2004年11月25日

王杨:《梦与情的交响》,《光明日报》2004年12月10日

唐建平:《介绍苏聪的〈第三弦乐四重奏〉》,《中央音乐学院学报》1988年第4期

芦燕:《走向世界——访苏聪》,《人民音乐》1989年第4期

佚名:《苏聪作品目录》,《人民音乐》1998年第4期

苏夏:《闲话苏聪》,《人民音乐》1998年第4期

王杨:《梦与情的交响——舞剧〈红楼梦〉音乐作者苏聪访谈录》,《人民音乐》

2004年第8期

田艺苗:《城市的乡村记忆——苏聪的两部电影配乐》,《人民音乐》2005年第

5期

丘岱安:《令人神往的林中的一日——介绍交响音画〈北方森林〉》,《音乐爱好者》

1982年第2期

钱仁平:《从“北方森林”到“青藏高原”——关于张千一的音乐创作》,《音乐爱好者》2003年第8期

阿牛:《发乎于心 显乎于乐——听张千一交响采风〈香格里拉〉和其他》,《民族艺术研究》2007年第1期

明言:《大繁若简——扬琴与乐队〈凤点头〉评析》,《中央音乐学院学报》2004年第4期

殷增琴:《柳琴曲〈剑器〉赏析》,《齐鲁艺苑》2002年第3期

苏春敏:《柳琴曲〈剑器〉的音乐内涵及演奏技巧》,《中国音乐》2004年第3期

高佳佳:《〈布依组曲〉的艺术特色》,《乐府新声》1993年第3期

李咏敏:《唐建平的九重奏〈玄黄〉》,《人民音乐》1995年第7期

黎咏:《现代舞剧〈菊豆与天青〉音乐探析》,《中央音乐学院学报》1995年第2期

李吉提:《雏凤声清——唢呐协奏曲〈唤风〉赏析》,《人民音乐》1997年第8期

李吉提:《对唐建平〈八阙〉的分析与思考》,《中央音乐学院学报》1997年第3期

胡净波:《现代民族器乐曲〈急急如令〉新在哪里》,《人民音乐》1998年第2期

高佳佳:《乐思不断 创作不止——唐建平世纪末的创作丰收》,《人民音乐》

1999年第3期

马小红:《辉煌与深情的交响——唐建平〈第一钢琴协奏曲〉评析》,《人民音乐》

2000年第3期

明言:《琵琶协奏曲〈春秋〉——兼谈大型民族乐队的创作观念》,《人民音乐》

2000年第10期

高佳佳:《〈天人幻想组曲〉的音乐创作》,《中央音乐学院学报》2000年第4期

钱仁平:《承文化薪火 传时代新韵——唐建平和他的〈玄黄〉》,《音乐爱好者》

2001年第10期

李吉提:《芭蕾舞剧〈精卫〉音乐点评》,《人民音乐》2003年第9期

张伯瑜:《融化了的中国概念》,《人民音乐》2003年第11期

李英娜:《〈仓才〉为2003的纪念——作曲家唐建平专访》,《乐器》2004年第

1 期

娄文利:《祖国西南飞来的歌——唐建平笛子协奏曲〈飞歌〉》,《音乐创作》2005 年第 4 期

胡净波:《空山梵呗入交响——评唐建平大型交响合唱〈神州和乐〉》,《人民音乐》2006 年第 9 期

樊愉:《音符的思索 声响的叙述——听刘湊的〈交响狂想诗——为阿瓦山的记忆〉》,《音乐爱好者》1991 年第 4 期

蔡乔中:《山海和鸣 土楼回响——交响诗篇〈土楼回响〉评析》,《人民音乐》2001 年第 7 期

蔡乔中:《“新大陆”意识的当代释解——刘湊的交响诗篇〈土楼回响〉》,《音乐爱好者》2001 年第 9 期

蔡乔中:《交响诗篇〈土楼回响〉的创作研究》(上、下),《中央音乐学院学报》2001 年第 3、4 期

田文:《从全息角度探究〈土楼回响〉和声运用的规律》,《齐鲁艺苑》2005 年第 4 期

景作人:《乐声激荡 山河涌动——倾听作曲家刘湊新作〈三峡回响〉》,《中国三峡建设》2006 年第 2 期;《音乐爱好者》2006 年第 2 期

吴春福:《气壮山河的交响——评刘湊新作〈山河回响〉》,《人民音乐》2006 年第 6 期

杨新民:《面对生活吐心曲——简评贾达群的〈回旋曲〉》,《音乐探索》1987 年第 1 期

徐元勇:《梦的交响 亦幻亦真——贾达群〈梦的交响舞台〉首演日本》,《人民音乐》2000 年第 4 期

徐元勇:《走进贾达群的音乐》,《音乐探索》2000 年第 3 期

钱仁平:《理念 技术 音响——贾达群和他的〈响趣〉》,《音乐爱好者》2002 年第 2 期

刘奇琦:《用现代作曲技法表现传统戏曲——简析贾达群〈蜀韵〉第一部分“高腔”》,《音乐探索》2004 年第 1 期

田刚:《用“现代”阐释传统——贾达群〈弦乐四重奏〉的创作思维和技法分析》,《黄钟》2005 年第 3 期

王安国:《“用世界的眼光体验世界文化的美感”——贾达群〈弦乐四重奏〉的创作思维和技法分析》,《人民音乐》2005 年第 5 期

彭志敏:《超越与无界——贾达群的特种混合室内乐〈融 I〉》,《人民音乐》2005 年第 5 期

钱仁平:《〈蜀韵〉之韵律》,《人民音乐》2005 年第 5 期

吴春福:《数以载乐 智以言情——析贾达群〈时间的对位〉之结构手法》,《音乐研究》2006 年第 1 期

吴春福:《用音符铺染的水墨画卷——贾达群〈水墨画意三则〉》,《人民音乐》2006 年第 7 期

钱仁平:《盛宗亮〈为钢琴三重奏而作的四个乐章〉的结构途径——兼论五声性音集的结构内涵与生成力量》,《黄钟》1998 年第 3 期

钱仁平:《何处寻找“中国梦”——盛宗亮和他的〈为钢琴三重奏而作的四个乐章〉》,《音乐爱好者》2001年第5期

高佳佳:《创新与个性的追求——从〈交响前奏曲〉看王宁的音乐创作》,《人民音乐》2000年第10期

田林:《耕耘与收获——王宁教授新作简介》,《中国音乐》2006年第3期

吴新伟:《今乐传古韵 曲意达诗情——姚盛昌教授“交响作品音乐会——神话与回声”述评》,《天籁》2006年第3期

刘彤:《鲍元恺的弦乐四重奏〈中国民歌八首〉作曲技法研究》,《天籁》1992年第1期

王巍:《探索与启示——从〈中国民歌主题24首管弦乐曲〉谈起》,《人民音乐》1993年第7期

王巍:《祈祝世界和平——大型交响音乐史诗〈东方慧光〉评介》,《人民音乐》1997年第2期

鲍元恺:《中国风——我的交响系列创作工程》,《音乐研究》1994年第2期

鲁琦:《贵在创意 美在情真——兼论鲍元恺〈炎黄风情〉的艺术构想》,《黄河之声》1999年第1期

李武华、田方:《律制改进与风格创新——试论〈炎黄风情〉创作及演奏的意义》,《天籁》2000年第1期

赵姗姗:《浅析鲍元恺管弦乐组曲〈炎黄风情〉》(一、二、三、四、五、六),《乐器》2004年第1、2、3、4、5、6期

庞宏:《朦胧飘逸 厚重雄浑——鲍元恺的五重奏〈梅花三弄〉的哲理与技巧》,《天籁》2004年第4期

张列:《神话与回声》,《文化艺术报》2005年11月30日

紫茵:《交响乐〈英雄河北〉抒英雄豪情》,《音乐周报》2005年8月26日

智明:《鲍元恺和巴托克的“对话”》,《音乐周报》2006年9月29日

后 记

本书是笔者向中国艺术研究院博士后流动站提交的出站报告(原名为《中国新音乐史》,参考出版社意见,出版时更名为《中国新音乐》)。2004年12月,笔者以该课题的研究提纲进入中国艺术研究院博士后流动站;2005年,获得中国博士后科学研究基金的二等资助;2006年12月15日下午,经过研究报告陈述、问题解答等程序后出站,成为该院历史上首位艺术学科音乐学出站博士后。

鉴于篇幅过于庞大,在付梓出版时对全书做了全面修改、删节,不得已将全部的作品谱例、音响、人物照片等辅助材料删除。在此对读者、资料提供者谨致歉意。待来日将这些辅助材料单独汇编成一部《中国新音乐资料汇编》,与正文部分相互映衬。

笔者试图将《中国新音乐》做成一个面向当代中国作曲家和影响较大歌曲作家群体创作活动,无限开放的史学研究 with 创作批评的学术框架。在这个恢弘学术工程面前,笔者深感自己功力稚嫩、学识短浅。因此,就需以“虚怀”胸襟,面向动态衍化的现实音乐生活,广泛接纳、吸收新的创作信息,新的作品资料和人物事迹,不断调整、更新《中国新音乐》的结构。还需以“海纳”气魄,面向繁荣发展的当代音乐创作研究实践,广泛接纳、吸收学界同仁的新型学术成果,不断丰富、充实《中国新音乐》的内容。

“在现实社会中书写当下历史,在批评进行中评说音乐事件”。是笔者长期以来史学研究、音乐批评的立足点。并将成为学术生命的“圆心”。

“吾耳觉音、吾心悟乐、吾眼观人、吾口说事、吾手写史,直至永恒”。是笔者作为一位音乐史学者的历史使命,也是一位音乐批评者的现实责任。

感谢向笔者提供创作资料的各位作曲家及其亲属、友人!感谢博士后合作导师居其宏先生!感谢夫人王鸿昀教授!……

定价：134.00元

ISBN 978-7-103-03982-3



9 787103 039823 >